Antonina Vallentin

pablo picasso



Editura Meridian

Antonina Vallentin

pablo picasso

In româneşte de Perlele Martlnescu

EDITURA MERIDIANE Bucureşti, 1967

Pe coperta I : PABLO PICASSO:
Saltimbanci (fragment)
Washington, National
Gallery of Ar

t

I. DESTIN PRECOCE 1881—1895

Elanul vital, poate cel mai tumultuos pe care Ua cunoscut vremea noastră, era să nu se mani; feste niciodată: copilul venit pe lume în seara aceea de 2j octombrie 1881, la Malaga, părea un copil năs<

I se dau toate îngrijirile cu putinţă, însă micul trup rămîne inert. Nici o răsuflare nu adie pe minusculele buze îngheţate. Această fărîmă de carne omenească se refuză destinului ei excepţional. Fratele tatălui său, doctorul Salvador Ruiz Blasco, se frămîntă, neliniştit, sub privirile îngrozite aţintite asupra copilului ce pare atît de bine făcut şi pe care, totuşi, moartea îl dispută vieţii. «Medicii de atunci, povesteşte Picasso, fumau ţigări groase de foi. Unchiul meu trăgea şi el din tra* buc. îmi suflă fumul în faţă. Am făcut o strîmbătură şi m/am pornit să ţip. »

Cînd spunem: Picasso povesteşte, ar trebui să găsim mai întîi o expresie specială care să ne dea o idee despre calitatea felului său de a povesti. Acesta nu se compune din alegerea unei fraze deosebite, rare sau scînteietoare, ci este o îmbinare de cuvinte care, ase» menea culorilor paletei lui, uluiesc prin simpla lor apropiere; formule directe şi atît de scurte, încît nu li se mai poate adăuga sau reduce nimic. Evocările lui merg chiar pînă în inima întîmplărilor la care a asistat sau despre care i s*a vorbit, cu o limpezime pe care ceaţa timpului scurs n*o întunecă niciodată.

7 îşi retrăieşte povestirea ori de cîte ori o repetă. Din ochii săi ţîşnesc două şuviţe de lumină intensă şi pe faţa lui expresiile se succed cu o repeziciune surprins zătoare, în timp ce gesturile, expresive şi precise ale mîinilor, umplu golul ce<l desparte de obiectele şi fiinţele din jur; fiecare amintire a lui este descrisă printr»o pantomimă căreia el i se dăruie în întregime. Forţa lui evocatoare e atît de mare, încît crezi totdea» una că asişti la ceea ce povesteşte. Conform datinei spaniole, copilul capătă la botez un întreg şir de prenume: Pablo, Diego, José, Francisco de Paula, Juan Nepomuceno, Maria de los Remedios, Cipriano de la Santisima Trinidad. Această îngrămă» dire de sfinţi i se pare foarte firească lui Picasso: este convins « că se dau pretutindeni atîtea prenume cîte are el. . . »

Tatăl său, José Ruiz Blasco, se trage dintno familie originară din munţii provinciei Leon, familie veche, cunoscută încă de la sfîrşitul veacului al XVMea, şi care numără, printre strămoşii ei, un ilustru arhiepis» cop, vicerege şi căpitan

general în Peru, răposat la. Lima, învăluit în aura sfinţeniei. Familia se mîndreşte şi cu un alt vlăstar sfînt a cărui amintire a rămas vie în sînul ei, căci a murit abia pe la jumătatea veacului al XDGlea, şi despre el micul Pablo aude adesea pomenindu»se cu respect ca despre « unchiul Perico, ce<a dus o viaţă pilduitoare de sihastru în peşterile Cordobei ».

Bunicul se strămutase, la timpul său, în Malaga, unde fabrica mănuşi. Se pare că el a fost cel dintîi fantezist şi primul artist al familiei; cîntăreţ pasionat la vioară, dar muncitor neobosit, trăgea din greu spre a»şi hrăni o familie numeroasă. Tatăl lui Pablo, înalt, cu părul bătînd în roşcat, pare a fi moştenit de la « foarte nobila » sa viţă, cum glăsuiesc hrisoavele, înfăţişarea lui de nordic, « tipul englez », cum s»a exprimat întno zi Picasso către Gertrude Stein, mărturisind mîndria ce i*o inspira tatălui său atîta distincţie anglo»saxonă. în acelaşi timp, Don José pare a fi avut slăbiciunile unui visător, puţin înzestrat pentru luptă; se descuraja prea repede. In el, artistul prevalase asupra negustorilor şi sfinţilor din familia sa. îşi alese ca îndeletnicire pictura dar spre a scăpa de viaţa grea a pictorului care aşteaptă în zadar comenzi, acceptă un post de profesor la 8

Şcoala de Arte şi Meserii din oraşul său provincial. Se cuvine să amintim aici, după cele ce se spuneau în familie, că dacă Don José era preţuit în Malaga pentru lucrările sale, el era de asemenea « celebru pentru vorbele lui de duh». Această moştenire părirn tească o vom regăsi mai tîrziu în faimoasele butade prin care Pablo Picasso are obiceiul sări uluiască sau sări deconcerteze pe interlocutorii săi. De la mama lui, Maria Picasso Lopez, a moştenit Pablo robusteţea trupească şi vioiciunea sa meridională. După cum se obişnuieşte în Spania, semnîndu«şi pri< mele tablouri, el a adăugat la cel al tatălui numele mamei sale, apoi, într<o bună zi, « Ruiz » dispăru. Acea zi pare să fi fost ziua în care a căpătat conştiinţa personalităţii sale. Atunci a lansat el acest nume sunînd ca o trîmbiţă, sortit celebrităţii : Pablo Picasso. Unii au voit să găsească în acest nume de obîrşie maternă, cu dublul său s neuzitat în Spania, rezonanţe italiene. într<adevăr, a existat la Genova un Matteo Picasso, pictor destul de cunoscut în secolul al XDGlea ca portretist, dar nu se ştie nimic despre ascendenţa mamei pictorului, decît că era de origină malagheză. O dată, Picasso s<a interesat de această filiaţie italiană şi a însărcinat pe un prieten sări procure reproduceri după lucrările lui Matteo

Picasso, ca şi cum ar fi vrut să se încredinţeze de valoarea lui artistică înainte de a<l adopta ca strămoş. Dar cu cît exilul său voluntar se prelungeşte, cu atît devine mai conştient de calù tatea lui de spaniol.

Neastîmpărul din sîngele lui s<a născut o dată cu el, iar gustul pentru evadare îi vine, fără îndoială, mai de aproape decît de la această filiaţie îndepărtată. O fotografie a bunicului din partea mamei. Francisco Picasso, niJ arată pe acesta ca un burghez prosper şi avut, purtînd o redingotă largă, cu lanţul gros de aur al ceasornicului trecînduri peste piept, în faţa unei mescioare bogat sculptată, cu o mînă autoritară sprijinită pe o carte. Don Francisco avea capul rotund, obraji cărnoşi, o mustaţă mare neagră, şi, cu puţină imaginaţie, putem întrezări sub fruntea bombată o rivire fixă, scînteietoare, imperioasă, ntno zi. Francisco Picasso găsi condiţiile de viaţă din 9 Malaga prea înguste pentru el. Se hotărî să plece în Cuba. Cîtva timp, nu mai dădu nici un semn de viaţă. Nu se ştie nimic despre ceea ce a făcut el în Cuba, nu se ştie nimic despre existenţa acestui prim evadat al unei familii statornice şi burgheze, nu se ştie nimic despre moartea sa. Picasso, ajungînd la acel grad de celebritate cînd toţi se grăbesc său facă servicii, a pus să se întreprindă cercetări în Cuba pe urmele acestui bunic dispărut. Cercetările au rămas zadarnice. Privirea neliniştită, pe care Francisco Picasso pare a fi lăsat»o zălog nepotului său, continuă să ne aţîţe curiozitatea. Tatălui ei îi seamănă Maria Picasso într<o fotografie care ne<o arată, ca o domnişoară speriată, alături de uriaşa autoritara ei mamă. ntr<o zi, Gertrude Stein o întîlneşte la Antibes pe mama lui Picasso. Se înţeleg cu greu între ele, căci doamna Picasso nu ştie decît limba spaniolă, dar, vorbind despre Pablo Picasso, par a fi găsit un limbaj comun. Gertrude Stein e surprinsă să vadă în ce măsură fiul îi seamănă mamei. Ea şui aminteşte pe adolescent tul cunoscut mai înainte şi care era de o frumuseţe remarcabilă. «A, zise bătrîna doamnă, dacă taţi găsit atunci frumos, vă asigur că asta nu era nimic în com» paraţie cu felul cum arăta pe cînd era copil. Ca fru» museţe, era un înger şi un diavol: nmţi mai puteai lua ochii de la el.» Picasso era de faţă la convorbire. «Şi astăzi? o întrebă el pe mama sa. — Ah, astăzi, răspund amîndouă doamnele de comun acord, astăzi n<a mai rămas nici o urmă din frumuseţea aceea.» Dar mama lui Picasso se grăbeşte să adauge, cu o însu«

fleţire maternă: «Tu eşti însă fermecător şi eşti un fiu desăvîrşit.»
Mi<am amintit de această convorbire dintre mama lui şi Gertrude Stein: « Un înger şi un diavol de frumu» seţe. . . »
« Pentru toate mamele, copilul e un înger. Şi poate că au dreptate», îmi spune Picasso cu un zîmbet îngăduitor. Dar mica reproducere făcută recent după o veche fotografie de amator înfăţişează, în ade» văr, un copil cu aerul în acelaşi timp sălbatic şi tan< dru, cu trăsături regulate, care puteau trece drept angelice, chiar şi pentru alţii, nu numai pentru mama lui, cu nişte ochi enormi, larg deschişi Rotunjimea neîmplinită a copilăriei e tulburată de intensitatea sumbră a privirii. 10
Această încîntare a unei mame a fost fără nici o îndos ială o constantă a vieţii lui Pablo Picasso. Maria Picasso avea o încredere oarbă în fiul el O scrisoare a sa, scrisă pe la sfîrşitul vieţii, în 1936 — ea a murit în 1939 — arată cît de adînci şi de calde au rămas legăturile dintre dînşii, chiar şi atunci cînd scrisorile se răriseră şi întîl« nirile se distanţaseră: «Mi se s " '
a cu scri. Din
Dacă întro zi mi s-ar
partesţi, cred orice cu putinţă.
Dune că ai **cîntat** messa, aş crede<o fără şovăire ».
fot de la mama lui se pare că Pablo Picasso a moşte< nit — între altele — simţul umorului, acea uşurinţă cu care el se mişcă în lumea absurdului La Malaga, după obiceiul spaniol, generaţiile se cuibă« resc sub acelaşi acoperiş. Bunica, Doña Inés Picasso, trăia în căminul Ruizilor, împreună cu celelalte două fiice ale ei, Elodia şi Heliodora. Via pe care o aveau şi care le asigura o oarecare îndestulare fusese distrusă de filoxeră. Mătuşile încercau să<şi cîştige singure traiul, pentru a uşura poverile cumnatului lor. Brodau galoane pentru funcţionarii căilor ferate, galoane pen< tru haine şi caschete; le brodau în fluturaşi multicolori, conform rangului ce trebuiau să<l indice. După atîţia ani, după o viaţă întreagă, Picasso îşi aminteşte încă de acele broderii care, copil fiind, îl fascinaseră. Spre a se face mai bine înţeles, el desenează pe o bucăţică de hîrtie acele roţi pe care mătuşile lui le brodau, la nesfîrşit, cu răbdarea femeilor modeste pe care o soartă haină le sileşte să»şi cîştige singure existenţa. Printre impresiile cele mai stăruitoare ale copilului se numără însă tablourile pictate de tatăl său. îndeletnicirea practicată de José Ruiz Blasco să fi in» fluenţat oare vocaţia fiului său? Pablo Picasso s>a năs< eut pictor, cu înzestrări atît de pronunţate, încît ele s»ar fi manifestat în orice

împrejurări. Că a găsit pen< sule la îndemîna degetelor lui de copil pare, cel mult, să fi grăbit ceea ce el avea, de la început, precoce întnînsul. Don José picta, după cum a spus chiar Picasso însuşi, « tablouri pentru sala de mîncare ». El picta prepeliţe, iepuri de cîmp şi de casă. Picta flori, şi de preferinţă liliac. Dar picta mai ales porumbel Porumbeii aceş< tia bau impresionat mult pe copil. După atîţia ani, el îşi aminteşte de o pînză imensă reprezentînd o hulu» 11 bărie plină de porumbei cocoţaţi pe prăjinile lor, pe care «o vede încă». Crede că<şi aminteşte de «o cuşcă unde se aflau vreo sută de porumbel Ba nu, mii de porumbel Chiar milioane de porumbel . .» Sub privirea copilului plin de imaginaţie, care era atunci, totul se multiplică la infinit. Nu avea să revadă acest tablou, aruncat în podul pri< măriei din Malaga, decît în reproducere şi cu mulţi ani mai tîrziu. Pînza era pictată cu un meşteşug timid şi minuţiuos: s<ar spune că e o fotografie a acelei curţi şi a hulubăriei ei, populată de păsări solemne şi grase. NumărînduJe bine, nu erau decît nouă. De curînd, cineva i<a adus din Spania un mic tablou înfăţişînd un porumbel cu guşa umflată, cu ochii rotunzi, cu penele zbîrlite, pe care prietenii îl atribuie tatălui său; Picasso nu este însă sigur de asta. Totuşi, pînza atîrnă acum deasupra unei grămezi de tablouri proprii, prinsă pe perete, în vasta încăpere din rue des Grands*Augustins. Pasărea aceea, cu ochii ei rotunzi, să fie oare străbuna columbei ce şi<a luat zborul de*a lungul lumii? Pictura rămîne pentru copil o obsesie, şcoala un coş* mar — şcoala comunală sumbră şi jilavă, cît şi colegiul particular, modern şi luminos. I se spune mereu că trebuie să fie atent, şi obligaţia de a trebui să<şi fixeze un gînd hoinar anihilează în el orice facultate recep* tivă. Picasso insistă asupra faptului că n<a învăţat nimic la şcoală, nici la colegiu, că privirea îi era mereu piro* nită la orologiu, sub povara timpului care nu se mai scurgea. « Gîndul la clipa ieşirii din clasă mă zăpăcea; mă întrebam cu înfrigurare dacă va veni sau nu cineva să mă ia de acolo. » Silit de un prieten să mărturisească totuşi că anumite noţiuni trebuie să fi pătruns pînă la el, băiat inteligent, chiar în ciuda lipsei lui de aten< ţie, Picasso neagă cu vehemenţa lui convingătoare: «îţi jur că nu, dragul meu. Nimic. Absolut nimic. Ţi<o jur!» Sabartes rămîne sceptic. Copilul învaţă, oricum, să citească şi să scrie. Ştie chiar să socotească... Dar memoria lui Picasso, reîmprospătîndu»i neantul pregătirii sale şcolare, este probabil exactă. El nu avea să primească niciodată alte ¡mpnlsinni decît acelea care, pornite de la acuitatea lui

vizuală, s*au materia» lizat în imagini Ideile cele mai îndrăzneţe, acelea care au scos epoca lui din făgaşurile ei obişnuite, n<au 12
ajuns la el pe drumul abstract al gîndirii, prin cioc» nirea cu diferite concepţii, descoperite în cărţi, ci adesea prin intermediul unor fiinţe excepţionale din care el îşi face de preferinţă prieteni. Cuceririle lui intelectuale se datoresc îndeosebi acelei intuiţii a caii« tăţii umane, care este la el o însuşire de a ghici totul dintr>o clipire. Rapiditatea lui de a asimila, care se produce la el cu iuţeala unor fulgere succesive, sur» prinde în aceeaşi măsură ca şi felul său de a se închide faţă de ceea ce nuri poate fi de folos, faţă de ceea ce nu poate face parte din el însuşi. Raţiunea acestei alternanţe, puterea de viziune care — din tot ceea ceri vine din afară — alege sau respinge în mod conştient ceea ce poate, sau nu, să devină unul din elementele de creaţie, este aceeaşi care determina refuzul copilului de a învăţa orice şi oricum. în mediul acesta în care nu se simte la largul său, băieţaşul se roagă să i se lase o amintire oarecare din ceea ce îi este familiar — bastonul tatălui, un pui de porumbel, o pensulă. Teama de singurătate imprimă asupra lui o pecete de neşters. Singurătate în mijlocul unei mul» ţimi, singurătate împresurată din toate părţile de prea stăruitoare solicitări umane. în această nelinişte de copil se găseşte cheia unei întregi vieţi. Şcolarul veşnic distrat obţine totuşi un certificat. «îţi jur că a fost o adevărată comedie», îi repetă el prie» tenului său. La Malaga, asemenea îngăduinţe erau obişnuite; după mulţi ani, Picasso îşi va aduce aminte de un fapt semnificativ pe care *iA* va povesti lui Coc*t* teau: a văzut acolo un conducător de tramvai care cînta, încetinind sau grăbind mersul vehiculului, după cum melodia lui era mai sprintenă sau mai domoală, şi chiar timbrul clopoţelului urma cadenţa cîntecului său.
Directorul colegiului e un prieten al casei Copilul va fi dotat — pe nîrtie — cu bagajul indispensabil pentru a porni în viaţă. Dar calea lui este dinainte trasată, precoce şi exclusivă. Primul tablou, pe care Picasso îl păstrează încă, e pictat la vîrsta de opt ani Această primă lucrare fixează o imagine familiară, imagine spaniolă prin excelenţă. Tatăl său nu lipseşte de la nici o cursă de tauri. Cînd băiatul nu4 stînjeneşte 13 prea mult, îl ia cu dînsul, ca să4 mai scoată la aer. îl ia de asemeni cu el, cînd se duce să vadă o corrida. Pasiunea pentru tauri — *afvciott,* cum spun pe scurt spaniolii — pune stăpînire pe Pablo Picasso încă din copilăria sa.

Acest copil de opt ani pictează un *Torero* înveşmîn* tat întrrnn galben somptuos. Calul pe care călăreşte omul este destul de bine proporţionat. O femeie şi un bărbat, văzuţi pe jumătate, şi un al treilea perso» naj cu o pălărie mare, care apar în dosul zidului arenei, figurează publicul din bănci. Ceea ce frapează în acest tablouaş este alegerea culo< rilor, o gamă de tonuri calde: solul e de un brun pre< sărat cu mov, zidul de un roz puţin vioriu, punînd în evidenţă galbenul costumului. Darul observaţiei se anunţă de pe acum, în pofida stîngăciei copilăreşti. Urmele copitelor calului sînt imprimate pe sol. Dar ochii personajelor sînt figuraţi, în lemnul micuţei plăci, prin nişte găuri neîndemînatice. « Sora mea le<a făcut cu un cui, explică Picasso. Era foarte mititică. Ce vîrstă putea să aibă atunci? Cinci sau şase ani. » Coloritul micului tablou ar putea să nu fie decît darul unei prospeţimi copilăreşti a cărei spontaneitate se confundă uşor cu anticiparea geniului. Ar putea să fie familiaritatea cu meşteşugul părintesc, atracţia culorii amestecate, materie preţioasă pe care o faci să stră* lucească pe o pînză albă, atracţia faţă de posibilităţile încîntătoare ale penelului pe care micile degete au obiceiul să le apuce. Ar putea să fie opera unui copil« minune, a unui Mozart fără viitor. Elementul excep> ţional este această vocaţie conştientă şi acest- excluşi» vism cil unei viziuni plastice care există în arest copil, de la prima lui manifestare. «Obsesia vieţii lui sînt pensulele», spune prietenul său.

Dar în cele dintîi încercări ale copilului nu e nimic care să anunţe pe revoluţionarul de mai tîrziu. într*o zi, prin 1946, Picasso vizita o expoziţie de desene fă» cute de copii, organizată de British Council. Le privi cu surîsul lui ambiguu: « Eu n*aş fi putut să particip în copilăria mea la o expoziţie de genul acesta, zise el, la doisprezece ani, desenam ca Rafael». Primele lui încercări sînt întnadevăr de un academism foarte cu» minte, de o exactitate riguroasă, şi tocmai această deprindere, însuşită din fragedă vîrstă, este aceea care 14

l<a pregătit pe Picasso pentru măiestria artei sale, o măiestrie datorată faptului că a început să lucreze cu o mare seriozitate mai devreme decît atîţia alţii, că şi<a făcut ucenicia de om matur fiind încă un copil. Pablo Picasso nu are decît zece ani cînd părăseşte clima blîndă a Malagăi pentru a se strămuta la Corona. Mu» zeul provincial din Malaga închizîndu<şi porţile, postul de conservator e suprimat, şi Don José, care dobîndea de aici partea

importantă a resurselor sale, e nevoit săişi caute în altă parte mijloacele de a<şi întreţine numeroasa familie; două fetiţe se născuseră la Malaga: Lola în 1884, Conchita în 1887. Don José primeşte în Corona postul de profesor de desen la o şcoală secun» dară; dacă avantajele materiale sînt aici mai mari decît la Malaga, climatul Galiciei e mai neprielnic pentru copii ca şi pentru adulţi, obişnuiţi cu o atmosferă mai caldă. Evocîndu<şi amintirile, Picasso n<a uitat călă< toria pe o mare atît de agitată, încît au trebuit să pără< sească vasul, şi îşi aminteşte mai ales de ploaia care ţîrîia fără încetare la Corona.

Tatăl lui nu iese din casă decît pentru a se duce la Şcoala de Arte şi Meserii, unde îşi ţine lecţiile. Pictează încă, dar puţin. « Restul timpului, povesteşte Picasso, pri< vea pe fereastră cum ploua. » Copilul este şi el dez< gustat. într»o zi desenează un grup de oameni îngră» mădiţi sub o umbrelă, cu umerii strînşi, tremurînd de frig. « A şi început să plouă. Va ţine aşa pînă la vară », notează el sub desen. Picasso ■ va păstra de*a lungul întregii lui vieţi acest dezgust meridional pentru un cer întunecat, pentru un climat ostil, dezgust ames< tecat cu dispreţul faţă de oamenii care se acomodează uşor cu o asemenea atmosferă. Nostalgia luminii îl va urmări totdeauna şi, departe de zările însorite, va face din el un exilat, un schimnic ce«şi îneacă nostalgia întrmn exces de muncă.

Vremea rea din Corona îl sîcîie pe copil ca o jignire personală. îşi varsă mînia în desene caricaturale. « Vîn» tul a început la rînduri şi va bate pînă cînd nu va mai rămîne nimic din Corona», notează el. Dar a găsit de pe acum în muncă un refugiu ce« va deveni obişnu« inţă.

Studiile pe care le face la Institutul secundar de Arte 16 şi Meserii, sub îndrumarea tatălui său, sînt cele pe care le urmează toţi copiii din acea vreme în toate ate< lierele din provincie; ele n<au evoluat prea mult de pe timpul cînd Goya lucra în atelierul lui Lujan, la Sara* gosa. Copilul de doisprezece sau treisprezece ani execută îndeobşte desene după mulaje în ghips, statui cu ochii scoşi, un tors de războinic culcat, un pumn strîns sau un picior. Aceste schiţe în creion nu diferă prin nimic de ceea ce un copil de vîrsta lui, avînd un anumit dar de observaţie, şi dîndu*şi toată silinţa, ar fi făcut după acelaşi model. Pentru oricare altul, aceste exerciţii ar fi fost timp pierdut, dar una din legile fundamentale ale lui Picasso este că la el nimic nu se pierde şi că nimic din ce şua însuşit cîndva nu devine de prisos.

Simţul permanenţei e dominant la el, la fel ca şi — lucru ce surprinde la un om al rupturilor deconcertante şi bruşte — un simţămînt de continuitate, ce ha făcut să păstreze tablouaşul pictat la opt ani şi foile acestea cu schiţe după ghipsuri. întno bună zi, acest pumn strîns, acest antebraţ cu capetele retezate brusc, inte* riorul mulajului, gol sub scoarţa lui, se vor regăsi în tablourile lui Pablo Picasso, devenit om matur, şi vor face legătura între el şi copilul cu chip de înger şi cu ochii de o strălucire atît de singulară. Copilul lucrează aşa cum, la vîrsta lui, alţii se joacă. Munca pare să devină chiar din anii fragezi universul lui Picasso. Puterea de răbdare a tatălui său trebuie să fi fost, ca la toţi mediocrii, limitată; plictiseala, lipsa prietenilor, asprimea climatului îl fac să cadă în lenevie. Dacă din cînd în cînd mai pictează încă, nu mai are răbdare să termine un tablou pînă la amănunte. Reface [1] ' ' ' ce pare să*şi găsească mai uşor
acelaşi veşnic porumbel
cumpărător. Picasso i-a
povestit prietenului său că
tatăl lui, nerăbdător, tăia picioarele unui porumbel mort, le fixa în cuie pe o placă de lemn şi*i cerea fiului să le picteze cu minuţiozitate pe tabloul neterminat, supraveghinduri lucrul pînă cînd totul îi era pe plac. în jurul vîrstei de paisprezece ani, prin 189J, copilul pictează după modele vii. Acestea sînt de bună seamă modele de şcoală, bătrîni cu trăsături pronunţate, folo< siţi de predilecţie în ateliere, căci e mai uşor să prinzi asemănarea unei fizionomii înăsprite, decît aceea a unui chip cu obrajii încă netezi.

Unul din aceşti *Bâtrîni* cu trăsături colţuroase, încreţite, pictură provenind dintno colecţie malagheză, se află în colecţia Sala din Barcelona. Capul modelat în tuşe mici, ce redau asperităţile pielii şi nodozitatea cărnii uscate, contrastează cu albeaţa cămăşii, tratată în pastă plină, întrso altă pînză de la Muzeul provincial din Malaga: *Cei doi bătrîni*, pictată probabil către 1894, se regăseşte acelaşi tip de moşneag cărunt. Acest tablou mic e un cadou de familie dedicat unei verişoare. Com< poziţia interiorului modest e stîngace, factura lipsită de îndrăzneală; la vîrsta lui, băiatul nu are nici măcar cutezanţele simplificării. Dar această lucrare **conveni** ţională, corectă, în care bătrînul, sprijinit întrmn baston, îi vorbeşte de foarte aproape unei bătrîne oarbe, expri< mă un sentiment indefinisabil: poate mila pentru cei ce îmbătrînesc cu nemărginita resemnare a

betegilor, sau mai de grabă teama de ceea ce pot să însemne ravagiile vîrstei — teamă ciudată la un copil atît de tînăr, şi de care Pablo Picasso nu s«a lecuit niciodată. Tot un model de atelier este, fără îndoială, şi acest *Om cu barbă şi caschetă înaltă* (proprietatea lui Picasso). Băiatul trebuie să fi privit între timp capodoperele picturii spaniole şi el asimilează repede tot ceea ce îl eliberează de învăţăturile precedente. Tabloul e

Îrictat în mase contrastante, cu o mare unitate de umină şi expresie. Tînărul pictor a prins — întrmn gest al mîinii deschise — latura reflexivă a persona» jului. El stăpîneşte de pe acum acea rapiditate a execu» ţiei care, la maturitate, îi va da o alură de prestidigi» tator; această siguranţă tehnică nu se bizuie numai pe meşteşugul bine deprins, pe priceperea de a folosi aspe< rităţile pînzei sau trăsăturile de penel în relief, umbrele calde sau reflexele reci, dar de asemenea, şi mai întîi, pe facultatea înnăscută de a se decide dintr*o dată, pe loc, fără nici o tatonare, pentru ceea ce poate sluji efectul pe care vrea săJ obţină artistul. Dacă, din punct de vedere al formei, această lucrare a unui băiat foarte tînăr nu oferă nimic excepţional, ea anunţă la viitorul Picasso ceea ce este totdeauna îndrăzneţ în el, prezenţa integrală a tuturor mijloacelor sale în momentul chiar cînd se pregăteşte să le folosească. Copilul încearcă de pe atunci marea temă a operei sale 17 de maturitate, natura moartă, însă farfuria de aramă
plină cu fructe, ulciorul de ceramică în reliefuri, merele împrăştiate pe faţa de masă nu fac decît să reflecte prostul gust al epocii, plăcerea îngrămădirilor savante care, în Europa centrală, porneşte de la Makart El pictează pe foarte mici tăblii de lemn peisaje, o pasăre, un om cu un cîine; este destul de sigur de el şi chiar atît de apreciat, încît se aventurează să facă portretele prietenilor casei. Apare un moment cînd cariera lui Pablo Picasso se confundă cu legendele ce se nasc de obicei în legătură cu debuturile atîtor genii. Tatăl său îi recunoaşte de la început superioritatea. El îşi dă seama nu numai că nu are ce să»l mai înveţe, dar că fiul său dispune, cU uşurinţă, de ceea ce el şi>a însuşit cu greu, şi Picasso a rezumat acest moment întrmna din acele fraze atît de simple şi atît de izbitoare prin nuditatea lor, al căror secret îl deţine? numai el: « Atunci, el mi«a dat culorile şi pensulele lui şi n>a mai pictat niciodată ».

Fiul îl zugrăveşte în acea perioadă dé mai multe ori, întrmn fel care explică cel mai bine hotărîrea lui Don José. îl pictează aşa cum a fost, bărbat frumos şi distins, dar cu faţa brăzdată de cutele pe care nedumerirea i le*a imprimat deasupra rădăcinii fine a nasului. Altă dată relevă în el fiinţa rătăcită în meandrele vieţii, atunci cînd îl prinde într*o poză de delăsare apăsătoare ce pare să>i fi fost obişnuită, rezemat de o masă, cu capul sprijinit în mîna lungă, cu privirea întoarsă — parcă — înlăuntrul său, şi cu cealaltă mînă aşezată alene dinaintea lui. Renunţarea îi va fi fost dificilă, ca oricărui om legănat de mediocritatea lui, sau, mai curînd, Don José a aban* donat efortul, aşa cum cineva renunţă la un drum ane* voios pentru a rămîne la gura sobei? De aici încolo se va ocupa cu de toate, spre a*şi umple timpul, dar şi spre a>şi satisface unele gusturi proprii, race pentru fiul său, din carton, hîrtie şi clei, cutii, obiecte inutile şi stingheritoare. Se amuză de asemenea să înfrumuseţeze tot ceea ceà cade în mînă. într>o zi, povesteşte Picasso, a luat un ghips ce înfăţişa o italiancă, a ridicat colţurile barişului de pe bust, *ba* pictat din nou capul, l«a înfăşurat în panglicuţe şi i--a lipit pe obraz lacrimi de cristal.

PrivinduJ pe tatăl său jucîndu*se astfel cu obiectele şi sustrăgîndu*le destinaţiei lor iniţiale spre a face altceva, 18 probabil că s<a trezit în copil gustul pentru prefaceri şi pasiunea ingeniozităţii, ce se vor anrma cîndva la Picasso. Şi poate că el şi<a amintit de acea italiancă de ghips atunci cînd s<a găsit în faţa portretului unei Itat *lience* din şcoala lyoneză a secolului XIX. Trecuse aproape o jumătate de veac de cînd copilul văzuse mîinile lungi şi subţiri ale tatălui său meşterind în jurul ghipsului, dar implacabila memorie a lui Picasso nu lasă să se piardă nimic: convenţionalul imaginii trezeşte într«însul rezonanţe; numai că el înscrie pe marginea figurii un faun cîntînd din fluier şi un Hercule sprijinit pe sînii plasaţi sus ai modelului. In felul ace :sta, începuturile micului Pablo tind în mod curios spre arta lui din prezent: este ceea ce consti» tuie importanţa lor.

După o viaţă ştearsă, Don José avea să moară în ajunul

primului război mondial, artizan modest care a ştiut să pună bazele temeinice ale unei glorii viitoare. Aceeaşi virtuozitate precoce, înrudită cu tuşa lui Len# bach, cu care sînt executate portretele tatălui său, se observă şi în portretul celui mai bun prieten al acestuia: *Doctorul Rcimón Perez Costales.* Dacă José Ruiz a fost un pictor mediocru, pare să fi avut în schimb mari

calităţi omeneşti ce i<au adus afecţiunea prietenilor săi. Copilul îşi aminteşte de cei pe care tatăl său i<a cunoscut la Malaga, îşi aminteşte mai ales de Don Ramón, medic, care o îngrijise pe sora lui Conchita, bolnavă de difteria ce avea să<i ia zilele. Doctorul se simţea atît de legat de Don José încît, cînd acesta plecă din Corona, se hotărî şi el să părăsească acel

climat nepri» elnic şi
să se stabilească la
Malaga, unde trăgea
nădejde săd vadă
reîntorcînduise, într«o
zi, pe prietenul său.
Este primul bărbat
important căruia Pablo
Picasso i*a făcut
portretul. Doctorul
Ramón Perez Costales
este un republican
înfocat. în casa lui,
privirile autorului
lucrării *Visul şi minciuna lui Franco*
s>au oprit, pentru
prima oară, asupra

unui drapel spaniol republican: Don Ramón a fost ministrul Muncii şi al Artelor în timpul primei republici spaniole. Omul pe care tinărul băiat îl pictează atunci pare să facă parte din acea generaţie de bărbaţi cumsecade ce credeau în reforme înfăptuite cu calm. Cu barba lui tăiată după 19 modelul aceleia a lui Franz Joseph, cu privirea lui bine

»voitoare sub sprîncenele încruntate, încarnează tipul funcţionarului luminat.

In afară de lucrările lui serioase, băiatul se amuză dese« nînd. Totul se traduce la el în expresie vizuală. Acest univers interpretat îl absoarbe şi4 distrează totodată. Nu are decît un singur mijloc de comunicare: « încă din copilărie, scrisul îi repugna »; la el, imaginea o ia înaintea cuvîntului, ideea se concretizează într<o obser* vaţie ascuţită. Familia îl îmboldeşte pe Pablo, cum sînt îmboldiţi toţi copiii, să le scrie rudelor sale, bunicei lui rămasă la Malaga. El are însă, ca toţi copiii, oroare de această corvoadă. Să scrii, dar ce? A exprima prin cuvinte care lui nun sînt familiare viaţa de toate zilele, ar fi ca şi cum s«ar cocoţa pe picioroange. Tînărul Pablo se achită de povară prin acea imitare a intelectualilor adulţi, la care cei mai mulţi copii ajung într*o zi sau alta: ţinînd un jurnal. O foaie de hîrtie este îndoită, în felul unei reviste. O publicaţie foarte cunoscută în epocă se numeşte *Alb şi Negru*. Cînd Pablo îşi redac» tează foaia sa — nu are decît treisprezece ani — şi»o intitulează *Albastru şi Alb*. Impresiile fixate de copil sînt destul de remarcabile pentru ca unul din prietenii tatălui său să se hotărască a le trimite unui director de gazetă; acest director nu le dă însă nici o importanţă. Foile îndoite vor fi regăsite mai tîrziu în arhivele perso» nale, de nedescufcat numai în aparenţă, ale lui Picasso. Tînărul cronicar descrie îndeosebi ploaia necontenită din Corona; el are ca ţintă oamenii supuşi cu resemnare climatului. Femei înfăşurate în şalurile lor se aventu» rează să«şi ude picioarele în apă: «Cum se îmbăiază lumea la Betanzos», notează copilul obişnuit cu blîn» deţea climei din Malaga. In această imitaţie a unui periodic se exprimă de asemenea oroarea lui de mono» tonie: se gîndeşte la eternul porumbel şi notează la «anunţuri», deasupra adresei domiciliului familial: « Cumpăr porumbei de rasă ». Astfel, încă de pe atunci se manifestă la el simţul umorului: înainte de a şti să exprime suferinţa sau revolta, el le învinge prin rîs, prin rîsul acela ce»i va deconcerta mai tîrziu pe admiratorii lui Picasso şi care»i va permite să nu se închisteze niciodată pe piedestalul unde ceilalţi vor să»l aşeze. Copilul păşeşte în viaţă, înarmat mai dinainte cu ironia, cu neîndurătorul lui simţ al ridicolului.

Unul din ultimele tablouri pictate la Corona rezumă maturitatea înzestrărilor lui: *Fată cu picioarele goale* (proprietatea lui Picasso). E un model ce i«a fost plătit ca unui pictor adult şi totodată cadoul făcut unui copil cuminte pentru vacanţa de Crăciun. Fetiţa nu e de foc frumoasă, ea

pare mai degrabă obişnuită să«şi cîştige existenţa prin munci grele, decît pozînd în faţa unui pictor. O zdreanţă e încă aruncată pe umerii ei. Mîinile sale, mîini de copilă, dar obosite de muncă, i se odihnesc pe genunchi. Picioarele goale, picioare mari ce<au umblat prea mult, se sprijină, grele, pe pămînt. « Fetele sărace de pe la noi umblă totdeauna cu picioarele goale, şi micuţa avea degetele umflate de degerături», îşi aminteşte Picasso. Faţa cu ovaluri copilăreşti e moho< rîtă, colţurile gurii îi atîrnă în jos ca la copiii certaţi prea adesea şi care nu ştiu să se apere împotriva mustră« rilor nedrepte. **In** mijlocul acestor trăsături, ce exprimă suferinţa, numai ochii deschişi larg au ceva frumos, cu toate că privirea e fixă, resemnată înainte de vreme. Un băiat de paisprezece ani şi o fetiţă obosită s»au aflat într«o zi faţă în faţă. Cum de a simţit acest băiat favo« rizat de destin, cum de a simţit fiul acesta răsfăţat dure« rea neputincioasă ce se ascunde într«o fiinţă amuţită? Ochii lui Pablo Picasso înţeleg mai mult decît poate să pătrundă tînărul său creier. In acest trup căruia nun e îngăduită odihna e ceva dintr«un bulgăre de pămînt gras: o senzualitate animală, care e o aşteptare dezar« mată. înainte de a veni vremea lui, înainte de gloria sa, Picasso e alături de aceia care nu ştiu să«şi spună că sînt doborîţi.

II. PERMANENŢA LEGILOR CREATOARE 1896—1900

Adevărata carieră a lui Pablo Picasso debutează printrmn tur de forţă care nu este de loc pentru unul ca el. Şcoala de Belle<Arte din Barcelona, insti» tuţie faimoasă, fondată în **177J,** îşi etajează studiile pe două paliere de pregătire artistică: secţia de desen în general duce la studiile superioare consacrate antichi* tăţii, modelului viu, picturii. Pentru a intra dintr»o dată în cea de<a doua secţie, trebuie să treci un examen ale cărui exigenţe sînt atît de mari, încît li se acordă o lună întreagă candidaţilor spre a întocmi un desen. « Eu ham terminat în prima zi, povesteşte Picasso; ham privit îndelung, m<am gîndit bine la ceea ce aş fi putut să mai adaug, dar n>am mai găsit nimic de adăugat, într»adevăr nimic.» Ochii i<au devenit visători, pare că vede încă desenul; după mai bine de o jumătate de veac, el ridică puţin capul, cum va fi făcut şi copilul de atunci, cînd s<a încredinţat că nu mai avea nimic de corectat la lucrarea sa. Pe chipul lui se citeşte încă nedumerirea pe care o încearcă totdeauna în faţa unui mod de a lucra străin de al său, în faţa încetinelilor de neînţeles pentru rapiditatea sa.

Această tensiune extremă a efortului, care este legea lui creatoare, nu concepe continuitatea unei munci de lungă respiraţie, ea este o înălţare ce se consumă întrmn elan. El pictează o pînză mare într<o singură zi, aşa cum copilul termina în decurs de numai o zi o lucrare pentru care se cerea o lună. Unui prieten cared întreba în timpul din urmă dacă terminase una din ver< 22
siunile *Femeilor din Alger* schiţată în ajun, i«a răspuns cu un suris uşor: «Terminată? Da, dacă vrei; pentru Michelangelo, de pildă, asta n*ar fi o pînză terminată, dar pentru mine este». în viziunea transcrisă întrmn singur efort frenetic, nu mai e nimic de reluat, nici de adăugat. Dacă această viziune nu<l satisface, dacă ea i se pare incompletă, susceptibilă de a fi lărgită, modifi» cată, porneşte a doua zi la o variantă apropiată a aceluiaşi subiect; dar ceea ce a fixat în ziua aceea pe pînză este complet în sine, echilibrat în diferitele sale părţi, de o unitate bine calculată. A spus totul într<o singură ţîşnire pe care nu poate s<o mai schimbe fără a«i dezechilibra unitatea. Dacă simte nevoia să o spună într<altfel, în termeni noi, o ia de la început, şi urmează un alt tablou.
Cu acest examen de intrare în clasa superioară din La Lonja se stabileşte o dată pentru totdeauna legea crea« toare a lui Pablo Picasso. Rapiditatea lui de execuţie nu este numai măiestrie însuşită foarte de timpuriu a meseriei sale, numai ascuţime de observaţie, siguranţă a trăsăturii, stăpînire a pensulei într«o mînă ce n«a tre< murat niciodată; ea se datoreşte mai ales clarităţii viziu« nii care este, la el, desăvîrşită. Dacă această continui« tate a liniei — una din virtuozităţile lui Picasso — pare a se înrudi cu magia şi cu un fel de senzualitate, dacă tratarea la care supune o pînză sau o bucată de hîrtie are ceva dintrmn viol, nu impetuozitatea, în mod con« stant legată de temperamentul său masculin, este aceea care determină ţîşnirea unei opere, ci luciditatea lui. Această luciditate, acest mecanism declanşator cerebral al unui misterios proces creator, este una din cheile lui Pablo Picasso.
El însuşi ştie că această luciditate şi această acuitate înrădăcinate în el sînt factorii determinanţi ai artei sale. « Se crede că un pictor e un veşnic agitat! » a spus el într«o zi, rîzînd. Şi i«a surprins pe toţi cei care au crezut că văd în el o furtună prefăcută în om. Medicii care hau examinat şi i«au întocmit chiar encefalograma au descoperit că este ciudat de echilibrat; iar chiromanţii ce s»au aplecat asupra mîinilor sale de magician l«au găsit de un calm imperturbabil. Pentru

a ilustra această trecere de la viziune la forma ei definitivă, Picasso a 23 schiţat într«o zi unul din acele gesturi caracteristice lui,
care materializează, şi, ca să spunem aşa, pun în scenă, ceea ce altul ar fi demonstrat prin lungi explicaţii laborioase. «Totul porneşte de aici», şi arată cu mîna spre frunte. « înainte de a ajunge în vîrful creionului sau al pensulei, trebuie ca totul să se afle în vîrful dege* telor, fără să se piardă nimic », şi îşi freacă vîrful degete» telor ca pentru a apăra misterioasa căldură ascunsă în ele.
Picasso avea să treacă mai tîrziu prin impasuri, să se abată de la drumurile pe care le apucase — asta însă numai pentru scurtă vreme — avea să>şi angajeze întreaga fiinţă, să se întărite; întocmai ca la acel examen de la Barcelona, el nu va şovăi niciodată asupra a ceea ce voia să facă imediat, asupra a ceea ce era pentru el o necesitate a momentului.
Don José se stabilise cu întreaga familie la Barcelona, oferindu*i«se prilejul să ¡şi schimbe catedra cu un pro» fesor de la Şcoala de Belle<Arte, care prefera să se mute la Corona. Cu toate că postul de la Barcelona era mai bine plătit, Don José nu e totuşi mai fericit în acest oraş, pe atunci cel mai animat din Spania, decît fusese sub cerul mohorît al Coronei. Tînjea totdeauna după plăcerea de a trăi la Malaga. Se simte dezrădăcinat. De fapt el regreta posibilităţile sale din tinereţe, pe care nu ştiuse să le fructifice. Pictorii, prietenii lui, îşi urma» seră drumul lor, în-timp ce el rămăsese de o parte. Ceilalţi au ajuns la Academie, se bucurau de succese şi de situaţii materiale demne de invidiat, se vorbea despre ei în ziare, şi îşi uitaseră prietenul cantonat în mediocritatea lui. Dezrădăcinat, José Ruiz se simţea probabil şi un ratat. Nu mai picta nimic. Fiul său îşi aduce aminte de descurajarea lui de om înşelat de destin: « Nici Malaga, nici tauri, nici prieteni, nimic ».
Pablo, el însuşi, pare dezamăgit de acest prim contact cu un mare oraş. Nu are decît cincisprezece ani. Nu e influenţat de nimeni şi de nimic. Nu e încătuşat de nici un tipar tradiţional. Ar putea fi predispus tuturor influen» ţelor care, la Barcelona, se încrucişează unele cu altele, multiple şi contradictorii: nu le suferă decît în felul său, urmărindude pe toate şi în acelaşi timp impermeabil la toate.
Totuşi, plimbîndu<se pe străzile Barcelonei, se loveşte de un fenomen unic în lume, acel paroxism al *modernt 24*

style'.u\ui' pe care Gaudi l«a imprimat acolo în piatră. Cassou a spus: « Antoni Gaudi e unul din acele perso» naje excentrice, pe care le produce în mare număr Spania, ce par să folosească în viaţa şi activitatea lor, la limita dintre nebunie şi înţelepciune, procedee magi« ce ». El este o sfidare aruncată celor mai vechi tradiţii arhitecturale, legilor înseşi ale materiei, raporturilor cele mai strînse dintre om şi spaţiu. Printre influenţele venite dinafară, Barcelona o suferise deja pe aceea a neogoticului, cu frontoanele sale semeţe, cu acoperi« şurile înalte şi cu turle ascuţite, ce nu se potriveau cu cerul mediteranean. Gaudi se inspiră şi el din gotic, însă într«un fel care tulbura esenţa însăşi a structurii acestuia, eliminînd contraforţii şi stîlpii de susţinere, un gotic de operetă, mai plauzibil în pînză şi mucava decît în piatră sau cărămidă. Neverosimilul, ce caracterizează construc« ţiile lui Gaudi, dă impresia de factice, amintind perspec» tivele înşelătoare de pe scena unui teatru sau dintrmn film, şi unul din biogra'" 1

1 1 '

täte că acele culoare
ni lui a sublimat pe bună drep«
fantasmagorice din Casa Batlló
probabil fără nici o influenţă
se vor regăsi mai tîrziu L
directă — în decorul expresionist din *Doctorul Caligari.* Această tratare dezinvoltă a materiei care dă pietrei iluzia de mişcare, care face acoperişurile grele să se onduleze ca o foaie de tablă în bătaia unui vînt puternic, coloanele să se încline şi hornurile să se mlădieze, care dă rocilor un aspect animal şi fierului forjat opulenţa plantelor grase, se putea întipări cu putere într«o imagi« naţie încă tînără. O viziune picturală nouă putea fi înrîurită de această arhitectură policromă, ae acele cioburi de faianţă colorată care se confundă, în balus> trada parcului Guell, cu oglindirea orizontului; dar lipsa de măsură a acestor extravaganţe pare că nu l»a încîntat pe foarte tînărul Pablo Picasso. Cu toate astea, în această artă îndrăzneaţă a lui Gaudi se întrevăd multe aventuri artistice de mai tîrziu. Expre« sionismul, poate, a pornit de la ea, după cum suprarea« lismul şi naturalismul se vor fi inspirat, poate, din acea îngrămădire

---

* .Stil de. la sfîrşitul veacului XIX, denumit şi «fin de siècle» 25
(sfîrjit de secol) (n.r.).

de sculpturi de pe faţada bisericii Sagrada Familia, executate după fotografii sau mulaje luate pe viu.
Se găseşte la Gaudi chiar acea apropiere de arta primi» tivă care mai tîrziu avea să preludeze cotitura hotărî« toare a picturii lui Picasso. « Originalitatea, a spus Gaudi, este întoarcerea la origini. » Conurile ameţitoare prin care el a încoronat templul din Sagrada Familia se inspiră de la construcţiile negre din Africa Ecuatorială, imitate de dînsul pentru prima dată în proiectul pentru Misiunea franciscană din Tanger.
în afară de această căutare de forme inedite, în experienţa lui Gaudi, luată în ansamblul ei, mai este şi un alt aspect ce poate fi considerat ca susceptibil de a»l fi izbit pe Picasso: acea tendinţă de înfăptuire a imposibilului însuşi, acea virtute a unui vis dezlănţuit care devine materie. Gaudi datorează unei împrejurări rare — întîlnirea lui cu cel mai puternic senior din Barcelona, contele Eusebi Guell — posibilitatea de a da întrupare monştrilor din imaginaţa sa, împrejurare pe care Cassou o compară atît de just cu aceea care a făcut din Ludovic al Ildea de Bavaria protectorul lui Richard Wagner. Acest triumf al imposibilului va fi încurajat oare el, mai mult sau mai puţin conştient, viitoarele îndrăzneli ale lui Picasso, aşa cum avem tendinţa să credem? Picasso neagă orice influenţă a artei sau a exemplului lui Gaudi. « Nu, n*am fost cîtuşi de puţin impresionat de arta sa. El n*a avut nici o înrîurire asupra mea în tinereţe.» Şi după o clipă: «Dimpotrivă, poate tocmai contrariul s*a întîmplat». în expoziţia postumă a opere» lor lui Gaudi, organizată la Barcelona, unele din proiec» tele sale denotă clar influenţa unui artist mai tînăr asupra unui maestru experimentat. «E curios, nu»i aşa?» adaugă Picasso, gînditor. Gaudi trecuse de patruzeci de ani cînd băiatul de cincisprezece ani venise la Barcelona, el era celebru, pe cînd tînărul Pablo avea să fie încă multă vreme un necunoscut, dar bătrînul, înainte de a muri, în 1926, aproape de şaptezeci şi cinci de ani, avea să se inspire de la această tînără forţă pe lîngă care păşise, poate, cîndva, fără să ştie.
Barcelona, port mediteranean, primeşte, ca orice port, toate excesele şi, se pare, mai uşor pe cele rele decît pe cele bune. Ceea ce îi e particular acestui oraş, spune Cassou, este « că ignoră bunul gust. . . Mai mult încă, prostul gust se afirmă aici într»un chip foarte agresiv ». Tînărul Pablo nu poate, desigur, să judece ambianţa în 26
care e aruncat, dar el îşi dă seama, de pe atunci, sau în orice caz presimte, că aceşti primi ani trăiţi la Barcelona nu sînt

de loc favorabili muncii lui. O dată, regăsind un peisaj datat 1896, Picasso va avea o tresărire neplăcută: «Detest această perioadă a studiilor mele. Ceea ce făceam mai înainte era cu mult mai bun », îi va declara el lui Kahnweiler.

în acest an 1896, nu vrea sau nu mai poate să lucreze acasă. Don José închiriază pentru el, ca pentru « unul mare», un atelier în calea La Plata. Schimbînd locul unde lucra, băiatul n<a scăpat totuşi de sub tutela tatălui său. Subiectele pe care le alegea, la îndemnul acestuia, sînt dintre cele mai conformiste, iar execuţia lor e cum nu se poate mai convenţională. Tablourile lui se bucură de un anumit gen de succes pe care/l viza bătrînul. Acestea sînt: *Prima comuniune,* trimis şi primit la expo» ziţia muncipală din Barcelona în primăvara lui 1896 (colecţia dr. Vitalto, Barcelona); *Copilul din cor* (colecţia Sala, Malaga); *Omul cu lampă* (colecţia Llobet, Barce» lona); *Două râţuşte,* un mic tablou pe care tatăl său îl trimite la o expoziţie din Malaga unde obţine un premiu. De aceeaşi factură, datînd din acelaşi an, este micul *Portret al Lolei,* sora sa, pe care l*a păstrat artistul. Fetiţa, aşezată cu o păpuşă pe genunchi, are trăsături comune cu fratele ei, nasul mare, buza superioară subţire cea inferioară cărnoasă. Tonul întunecos al ansamblului domină o anumită căutare delicată în redarea coloritu» lui rochiei fetiţei şi a interiorului, fără îndoială familial, unde se disting pe perete, după moda vremii, o stampă şi nişte evantaie japoneze.

S»ar spune, ca mărturie a unei asimilări complete, că prin el pictează gustul timpului. Acest mod conven» ţional — care mai tîrziu îl va surprinde pe Picasso însuşi — caracterizează şi desenele în tuş şi în cărbune sau acuarelele sale de atunci: *Fată citind, Bărbat în picioare,* sau *Lacul din parcul Barcelonei* cu cele trei lebede pe apă şi graţioasa femeie cu umbrelă sprijinită de balustradă. Una din primele pînze mari pe care le pictează în acea vreme, cu personaje de mărime naturală, este *Atacul la baionetă.* Tabloul este imens, încît nu poate încăpea pe strimta scară a imobilului şi trebuie să»l coboare pe fereastră, legat cu cordoanele de la jaluzele, 27 spre marele haz al trecătorilor.

Această scenă de luptă, cea dintîi lucrare mare a viito* rului creator al *Guernicâi,* n<a fost socotită demnă, chiar si pentru lipsa lui de experienţă juvenilă, să fie păstrată. In anul umător pictează peste ea un subiect mult mai pacific, intitulat, la început, modest: *Vizită la o bolnavă.* Tatăl său continuă său dea sfaturi în vederea unui succes aşa cum îl vedea el. Bătrînul îi sugerează ideea compozu ţiei şi chiar îi

serveşte de model pentru medicul bărbos şi distins ce ia pulsul unei bolnav deasupra căreia se apleacă o soră de caritate, cu un copil în braţe. Intitulat pompos, conform cu împrejurarea: *Ştiinţă ţi Caritate,* tabloul e trimis la expoziţia de Belle*Arte din Madrid, unde obţine o menţiune.

Picasso nu are nici o indulgenţă pentru căutările debuturi» lor sale şi, cum simţul lui de ironie se exercită atît asupra lui însuşi cît şi asupra altora, îşi aminteşte cu un zîmbet sarcastic că un critic al vremii rîsese pe seama «acestui doctor care ia pulsul unei mănuşi. . . » în acelaşi an 1897, de bună seamă încurajat de modestul lui succes, tînărul Pablo pleacă la Madrid. Izbuteşte tot aşa de uşor ca şi la Barcelona să intre în cursul superior al Academiei San Fernando, făcînd în cîteva ceasuri un lucru de cîteva zile. Nişte rude înstărite i*au plătit drumul şi au pus mînă de la mînă ca să*i uşureze şederea acolo; această pomană a bogaţilor e o adevărată mizerie: « Cîţiva pesetas, povesteşte el, abia ca să nu mori de foame, nimic mai mult ». începe de pe atunci să cunoască privaţiunile. Departe de ai lui, cared vedeau pornit pe calea succesului, prevestinduu burse şi premiul Romei, tînărul se revoltă. Nu mai lucrează la Academie. El ştie că şcoala lui e în altă parte. Rudele profită de indisci» plina lui spre a«i tăia subsidiile. Singur tatăl, «sărăntocul » continuă săd ajute, cu ce putea şi el, îşi aminteşte Picasso.

în primăvara lui 1898 se îmbolnăveşte. Scarlatina îl pune la grele încercări pe tînărul adolescent. Lipsa de vlagă ced cuprinde îl deprimă. Resimte de pe atunci acea stare de alarmă a unei fiinţe ce se înarmează împo» triva bolii, sau mai bine zis acel simţămînt de a«şi aduna toate puterile, de a»şi concentra plenitudinea forţelor totdeauna disponibile, cared va face, de«a lungul întregii sale vieţi, să se neliniştească la fiecare slăbiciune fizică, atît a lui cît şi a alor săi.

Spre a se întrema, acceptă invitaţia unui prieten, pietonii Manuel Pallares, să petreacă un anumit timp la el, la Horta de San Juan, unde va rămîne mai multe luni. Acolo, participă la viaţa satului în chipul cel mai firesc. Nu numai curiozitatea, normală la un tînăr ca el, sau interesul repede stins al citadinului, îl îndeamnă să ia parte la muncile fermei şi ale cîmpului, ci dorinţa de a cunoaşte îndeaproape factorii permanenţi ai vieţii, succe» siunea anotimpurilor, viaţa animalelor, natura lucrurilor ce nu dezamăgesc prin precaritatea lor. Acestea vor fi, întotdeauna, pentru arest viitor parizian de adopţiune, ca un echilibru necesar spre a rezista în lumea factice a unui mare oraş. La Horta, tînărul

Picasso învaţă să îngrijească de găini, să mulgă o vacă, să oblojească un cal, să scoată apă din puţ, să stringă surcele, să fiarbă orez şi să facă un nod solid. «Tot ceea ce ştiu, am învăţat în satul lui Pallares », spune el. Cunoaşterea acestor îndeletniciri umile nu este singurul cîştig al şederii lui acolo. Apropierea de firea lucrurilor e o obişnuinţă cen va călăuzi viaţa.

E întotdeauna în Pablo Picasso ceva ce evocă omul dornic să trăiască în aer liber. Pare că a înmagazinat în el mari rezerve de soare şi vînt, gesturile lui sînt din acelea care au nevoie de spaţiu: dacă n*am şti nimic despre el, am crede că avem a face cu un om de la munte sau cu un marinar. Poate să stea zile întregi, şi chiar săptămîni, în atelierul său parizian, poate să " ' " r eastră cerul mohorît, acoperi» nu privească decît pe n şurile negre sau copacii desfrunziţi, el are, totuşi, cînd intră într»o încăpere, aerul unui om care se întoarce dintr»o lungă hoinăreală, iar pasul, păstrînd ritmul călcăturilor largi, aduce în veşmintele sale suflarea vîntului, căldura soarelui sau mirosul plăcut al ploii.

O schiţă a lui ni>l arată aşa cum era în acel an 1898. în silueta aceasta a unui băiat de şaptesprezece ani, care desenează şezînd, e încă ceva din stîngăcia adolescen» tului, cu capul ţeapăn, cu pumnii osoşi. Nu pare a face corp comun cu costumul său de oraş, cu gulerul tare, şi cu larga sa cravată de artist; părul, despărţit la mijloc printr*o cărare, e prea proaspăt aranjat, dar în fugara schiţă se observă tenacitatea ceri este proprie şi fixitatea 2!) privirii îndreptată asupra lucrului.

La întoarcerea din Horta, lucrează la un prieten ceva mai în vîrstă decît el, Joseph Cardona Iturro, care se dedicase sculpturii. Prietenul său era sub influenţa prerafaeliţilor germani, îndeosebi a Iui Overbeck, dar mai mult decît teoriile estetice Ia modă, pe tînărul Pablo îl interesează tehnica meseriei lui. «Pictează şi desenează, neistovit. » Cînd Jaime Sabartes vine săd vadă, îl găseşte « îngropat întrmn morman de desene »; drumurile unui creator şi al preţiosului său biograf se întîlnesc atunci. Picasso va intra în posteritate, cu opera şi fiinţa lui umană, dar mai ales cu debuturile lui, lumi» nate toate de grijulia rază a unei afecţiuni niciodată dezminţită.

Atelierul unde lucra atunci nu era decît o odăiţă din apartamentul unei corsetiere, mama lui Cardona. Picasso, pasionat din totdeauna de îndemînarea degetelor, de

mişcările ingenioase ale mîinilor, priveşte lucrătoarele cosînd butoniere la lungile corsete cu balene ale epocii, tipare rigide menite să menţină formele feminine. Manevrează el însuşi maşina a cărei precizie îl amuză, căci e nerăbdător să atingă cu palmele sale tot ceea ce fac ceilalţi, din plăcerea pentru materia cea mai umilă. Fiecare dintre prietenii săi Ua putut vedea cîndva, cu uimire, pe Picasso împletind un fir de sîrmă sau înfăşu» rînd o bucăţică de hîrtie pentru a zămisli din ele un chip omenesc sau un obiect oarecare, şi hau văzut făcînd aceasta, pe jumătate distrat, în momentele cînd con« versaţia din jurul lui înceta deodată săd mai intereseze. Pablo Ruiz Picasso — aşa semna — dovedeşte de pe atunci anumite însuşiri permanente. La optsprezece sau nouăsprezece ani, face parte din elita literară şi artistică a Barcelonei, ai cărei cei mai mulţi reprezen» tanţi sînt mai în vîrstă decît el. A fost adoptat de excluşi» vismul catalan nu fără mici ciocniri. EI este andaluz, şi prin aceasta suspect, ca un fel de torero sau gitan. Totuşi, se impune, fără ca mai tîrziu cineva să fi putut spune de ce acest tînăr necunoscut s»a bucurat de o asemenea trecere. Nu e comunicativ, ci mai de grabă închis, nu se arată predispus afecţiunilor sau mărturisirilor, e înclinat mai mult spre butada răutăcioaă, decît spre compliment. Este o prezenţă. Şi se mulţumeşte cu asta. Va deveni din ce în ce mai mult o prezenţă impună«
Suferă în felul său, acaparator şi totodată selectiv, influenţa mediului în care trăieşte. Curentele cele mai diverse ce se înfruntă la Barcelona pornesc toate de la aceeaşi sursă: punerea în discuţie a unei epoci de securitate materială. Ceva bolnăvicios pluteşte în văzduh, provocat de ceea ce moare sau se veştejeşte în acest sfîrşit de veac decadent. Ca pretutindeni, de altfel, această nelinişte sentimentală şi spirituală este aruncată ca o sfidare la adresa omului din veacul al XIX»lea, cu mîndria cuceri» rilor lui industriale, cu tihna lui burgheză, legănată de certitudini şi de valori imuabile, poate fără a se bănui că, de fapt, atîţia fermenţi noi nu puteau să se nască şi să prospere decît pe crusta întărită a stabilităţii. Sfidarea aceasta răscolitoare e la ordinea zilei. « Sfînta Nelinişte fie cu voi! » predica atunci, fireşte cu majuscule, Eugenio d'Ors. Sămînţa cea mai virulentă vine din nord, din Catalonia. Influenţa lui Nietzsche se exercită imperioasă asupra gîndirii barcelonezilor. Pictorul Santiago Rusinol, cu care Picasso va fi în legătură mai tîrziu, exaltă «triumful omului stăpînit de un legitim orgoliu iconoclast», dreptul lui «de a smulge vieţii

viziuni fulgerătoare, dezlănţuite, paroxistice. . . de a traduce în paradoxe smintite evidenţe eterne, de a trăi anormalul şi neobişnuitul ». Tot din Germania vine şi acea mitologie a forţei care se afirmă de la început prin triumful lui Wagner, cîntat în cele mai multe concerte şi ale cărui opere, tetralogia, *Tristan şi Isolda,* sînt puse în scenă pretutindeni. Nostalgia unui trecut mitic, a unui ev mediu înceţoşat ce frămînta Germania, este cu atît mai accesibilă catalanilor cu cît ea corespunde mişcării autonomiste care vede în evul mediu veacul de aur al independenţei naţionale. Ca peste tot în alte părţi, decadenţii, atît de mîndri de sensibilitatea lor morbidă, se consideră urmaşii melancolici ai supraoamenilor de altădată. Două mişcări contradictorii, de origine nordică, se fac simţite la Barce» lona: de o parte, reculul în faţa atmosferei bolnăvicioase a prezentului; şi punerea în discuţie a ordinei stabilite, care înaintează spre viitor cu îndrăzneli prea repede însuşite, devenite prea repede evidenţele de mîine. Teatrul barcelonez îşi deschide şi el porţile la răzvrătirile lui Ibsen, circumscrise condiţiilor momentului, cînd 31 drama burgheză a stîlpilor societăţii, a femeilor neînţelese
şi a fiilor sacrificaţi unei ipocrizii vicioase, este socotită dramă socială.
îndeosebi în domeniul plastic e mai sensibilă orientarea către nord. Prerafaeliţii englezi, cu pretinsa lor descope« rire a unei inocenţe picturale pierdute, îşi exercită întreaga lor influenţă în sensul artificialului. La această înrîurire se adaugă aceea a prerafaeliţilor germani, cărora li se acordă o atenţie deosebită. O revistă de avan« gardă consacră un număr special lui Heinrich Vogler, pe atunci încă la debuturile lui. Un simbolism drapat în faldurile unui mister prea facil, ale aluziilor prea evidente, se impune, solemn, prin falsele profunzimi ale lui Bocklin. Eroarea cu privire la esenţialul viziunii plastice este la fel de totală, la fel cu aceea privind conţinutul ideologic. Gustul dominant se supune contorsiunilor de rigoare. Arabescurile decorativului îl îndepărtează de cău* tarea realului. La Viena, i se va spune «Jugendstil»; pentru gustul latin, care<i va suferi şi el puternica am« prentă, va fi stilul denumit « nouille ». Cîţiva catalani avizaţi atrag atenţia asupra primejdiei pe care o prezintă pentru gustul public al epocii această latură factice a aspiraţilor artistice şi literare, această optică de împrumut. Tinerii dornici de încurajări mutuale se întîlnesc prin cafenele şi taverne unde îşi petrec în discuţii estetice pasionate serile lungi şi nopţile pline de zăpuşeală. De pe

acum, acest decor al vieţii nocturne joacă un mare rol în primele lucrări ale lui Picasso. Micul tablou pictat în 1897 în tuşe rapide şi viguroase înfăţişează un *Interior de cafenea* îmbîcsit de o lumină albăstruie (colecţia Junyer Vidai, Barcelona), *Cabaretul Paraleló* din 1899 (colecţia Barbey, Barcelona), cu petele sale de culoare în relief, redă atmosfera unui local de petrecere, al cărui aspect este cam acelaşi în toate părţile. Picasso abordează astfel, ceea ce, în anii care vor urma, va fi lumea lui particulară.

Centrul favorit al artiştilor, căruia îi vor conferi o efemeră celebritate, un local jumătate restaurant, jumătate cabaret, a fost numit de fondatorii lui, majoritatea pictori, actori sau scriitori, «Els Quatre Gats» (La Patru Pisici). Denumirea se datora unei glume pesimiste: « Nu veţi fi patru pisici », decretaseră prietenii, ceea ce echivalează cu expresia franceză « il n'y aura pas un chat» (nu se va alege nimic din voi). Numele aminteşte de asemenea **3'2**

localul Chat Noir (Pisica Neagră) din Paris, căci princu palul animator, Moş Romeu, tocmai se întorsese din Paris unde legase prietenie cu Aristide Bruant. Perso« naj foarte colorat, silueta lui pitorească ispitise pe mulţi dintre prietenii săi pictori. Ricardo Opisso, desenator talentat, îi face într<o zi un portret în cărbune, unde el este aşezat alături de Picasso, pe care Moş Romeu, cu barba lui mare încadrînd o faţă slabă, cu nasul acvilin şi cu sprîncenele mefistofelice, îl domină prin statura sa înaltă. Pletele lui lungi, pălăria cu boruri largi, lava< liera mare şi silueta sa strînsă într<un pardesiu, îi dădeau lui Romeu o alură de veritabil artist, cu toate că n«a fost decît un pictor foarte mediocru, care a încercat meseriile cele mai diverse. A fost profesor de gimnastică, pasionat de sport şi în primul rînd de bicicletă, hangiu la Paris, apoi mînuitor de marionete la Chicago, pentru a sfirşi înainte de vreme, bolnav şi sărac, ca garaj ist. împins de gustul lui pentru insolit, Picasso se va îm< prieteni cu un om care, în ciuda capului său grav de apostol, era totdeauna gata să se lanseze în aventurile cele mai caraghioase, ha făcut portretul în acuarelă şi ha desenat de mai multe ori; într<un afiş pentru «Els Quatre Gats» îl vedem tronînd întnun fotoliu, cu o pipă mare în gură, înconjurat de prietenii lui, printre care Picasso însuşi şi Sabartes. Tot Picasso a desenat, cîţiva ani mai tîrziu, anunţul pentru naşterea fiicei lui Moş Romeu.

« Els Quatre Gats » devine în acea vreme pentru Picasso un al doilea cămin. Un cămin foarte animat, căci, în pofida glumelor descurajante, acest cabaret se bucură de o vogă

strălucită. Ca să atragă publicul, Romeu îi încredinţează lui Miguel Utrillo sarcina de a da reprezen* taţii cu umbre chinezeşti, înjghebează chiar un teatru de marionete unde se reprezintă, în faţa unei săli tixite, piesele literatorilor barcelonezi cei mai cunoscuţi, precum şi acelea ale lui Richepin. Albeniz însuşi acom< pania la pian jocul marionetelor.
Dacă inspiraţia ce»l călăuzea pe Moş Romeu era pariziană, realizarea ideii lui este, conform gustului vremii, de un caracter strict germanic. Localul e instalat întnuna din acele clădiri în stil neogotic, mult preţuit pe atunci, interiorul e decorat după modelul berăriilor germane, cu ."53 grinzi aparente, cu lespezi de faianţă, cu mobile grele,
cu obiecte din aramă atîrnate pe pereţi, şi singura notă de modernism, de altfel foarte personală, este dată de o imensă pictură reproducînd silueta donquişotescă a lui Moş Romeu alături de a mult mai mititelului Ramon Casas, călări pe un tandem, această pasiune a epocii. Ambianţa vrea să Ee mai ales romantică. Desenul ce însoţeşte lista de bucate arată caracterul pe care doreau să i«l imprime. Este o sală vastă, primitoare, cu mese rustice, cu pomuleţi în ghivece de ceramică, cu o mare uşă în fund, sub o boltă arcuită, asemenea tuturor intrărilor în cramele de bere nemţeşti. în primul plan stă, în faţa unei stacane plină cu bere spumoasă, un tînăr al cărui păr blond cade în bucle bogate de sub o pălărie cu boruri largi, cu pantaloni în carouri foarte lăbărţaţi, cu o redin» gotă foarte albastră, tînăr romantic cu orice preţ, ţinînd în mînă un baston noduros de pelerin, pe care o doamnă, într«o imensă mantilă galbenă, aşezată la o masă vecină, cu un căţeluş minuscul la picioarele sale, îl priveşte cu bunăvoinţă, sub căutătura mustrătoare a însoţitorului ei bărbos. Inscripţiile sînt în litere gotice şi, în ciuda textului catalan, ai putea să te crezi chiar în inima oraşului München. Desenul, executat în peniţă şi apoi colorat, poartă data 1898 şi e semnat: P. Ruiz»Picasso.
Obişnuiţii localului sînt în cea mai mare parte mai în vîrstă ca el şi au nume cunoscute. Spre a spori prestigiul localului prin consemnarea prezenţei lor, portretele le sînt înşirate pe pereţi. Aceste crochiuri făcute la repe< zeală, dar cu trăsături de virtuos, se datoresc mîinii lui Picasso. Printre artiştii mai în etate, cu bărbi ce le depăşesc vîrstele, după moda timpului, figurează prietenii apropiaţi ai lui Picasso, Jaime Sabartes, Rămân Pichot, cu şepcuţa lui de apaş, Manolo Hugue, cu privirea sumbră, Carlos Casagemas cu profil famelic, cu nas imens şi bărbia insuficientă.

Casagemas e acela de care Picasso e nedespărţit în acea vreme; e doar cu un an mai mare ca el. Cu sufletul deschis tuturor aspiraţiilor literare ale epocii, receptiv la tumultul de idei ce»l agită pe tînărul Pablo, situaţia lui mate» rială îi îngăduie să aibă totdeauna timp de a«l asculta pe acesta şi de a»l însoţi în lungile lui hoinăreli pe străzile Barcelonei. într«un desen din 1899, Picasso a prins un moment din această prietenie ambulantă. E o zi friguroasă, el pare mai sensibil la temperatura 34
de afară, căci e înfăşurat într«un lung pardesiu al cărui guler ridicat îi ascunde faţa, în timp ce **Casagemas** e îmbrăcat doar cu un veston scurt. Trupurile lor, cu genunchii îndoiţi ai unor oameni care au umblat prea mult pe străzi, sînt istovite. Pe aceeaşi pagină se află un desen, la prima vedere independent de celălalt, căci e încadrat întrmn dreptunghi din linii groase. în acest chenar, două femei, cu pălării înalte şi cu păr bogat, se plimbă şi ele împreună; cea mai tînără, legănîndusşi provocator şoldurile, pare a le face în necaz urmăritorilor.

Resursele de care dispune îi îngăduie lui Casagemas să închirieze, în 1900, un atelier. Picasso pleacă atunci de la corsetieră şi se mută cu prietenul său, împărţind pe din două cheltuielile. Acest atelier se află fa ulti» mul etaj al unei case vechi, în partea de sus a oraşului. Camera e mare şi mijloacele băneşti ale tinerilor nu le ajung ca s«o mobileze. Atunci Picasso umple pereţii cu picturi. Pictează mobilierul care lipseşte, dulapuri grele, canapele. Picturile se revarsă pînă la scară, unde trebuie să servească drept ghid unor eventuali amatori. Portretele înşirate pe pereţii de la « Els Quatre Gats ». au atras atenţia asupra lui Picasso. Un critic le men» ţionează în ziarul *Vanguardia,* şi cu această ocazie artistul îşi vede pentru prima dată numele tipărit. Opera lui a evoluat de un an sau doi încoace, pare«se datorită schimbării mediului. Modul convenţional din anii lui de studiu a fost depăşit, s«ar zice de la o zi la alta. Schimbă şi subiectele. *Scene din viaţa de boemă* este titlul unei serii de desene colorate pe care le exe< cută acum cu trăsături largi pe penel. Chiar cînd face, în 1899, *Portretul Lolei,* sora lui, o tînără fată cu aerul precoce de doamnă, o pictează cu părul bogat strîns în vîrful capului şi cu un gest preţios (Muzeul modern din Barcelona), sau într«un interior, aşezată pe o cana« pea (proprietatea lui Picasso), în aceeaşi factură ele> gantă, în planuri largi, în care e pictat interiorul de la « Els Quatre Gats», sau *Întîlrdrea* a două doamne (colecţia Sala, Barcelona) din acelaşi an. în această tehnică nouă se reflectă

mai multe influenţe îmbinate. Planurile mari plate din *Intîlture* se inspiră din stam> pele japoneze carc cunosc aceeaşi vogă la Barcelona ca şi la Paris, aşa cum o arată interiorul casei părinteşti 35 din *Portretul Lolei.*

Tendinţa de alungire, care se manifestă acum la el, 1 ' ' "" ' ' ' de întoarcere spre trecut, pluteşte în aer. Curentul foarte puternic pe atunci, catalanii i»au adăugat, ca un aport propriu, reabilitarea lui El Greco, căzut în uitare sau depreciere. Santiago Rusiñol izbutise să cumpere la Paris două tablouri de El Greco: *Sjîntul Petru* şi *Sfînta Magdalena.* în 1893, aceste tablouri au fost aduse în cadrul unei procesiuni solemne, Ia Cau Ferrat, purtate pe tărgi. în timpul acestui mare eve» niment artistic, Picasso nu avea decît doisprezece ani. Dar pictorii care transportau tărgile cu valoroasa încăr» cătură vor fi mai tîrziu obişnuiţii localului « EIs Quatre Gats»: Moş Romeu, Ramón Casas, ale cărui portrete viguroase şi afişe inspirate de şederea lui la Paris se vor bucura de un mare succes Ia Barcelona, şi, printre alţii, elevul lui Casas, Ramón Pichot. Primul semn al influenţei formale a Iui EI Greco asu< pra lui Picasso se reflectă în micul pastel *Mamă şi Jiu* din 1898 (colecţia Stransky, New York), prin alungirea personajelor, prin felul cum copilul pare lipit de mama Iui şi prin mantia ale cărei cute participă la mişcarea ascendentă. Ea apare de asemenea întrmn desen din acelaşi an, *Bâtrîn cu un copil bolnav,* care tinde spre proporţiile alungite. Dar aici distribuţia planurilor în alb şi negru are o amprentă vizibil nordică. Această influenţă, a prerafaeliţilor englezi şi a artei grafice germane, se impune cu putere asupra Iui în acea perioadă. Este o opţiune temporară, datorată probabil unui concurs de împrejurări. La Barcelona apar atunci două reviste artistice, *Peí y Ploma,* urmărind mai ales ceea ce se petrece la Paris, şi *Joventud,* a cărei prezentare însăşi, chiar de Ia caracterele gotice ale titlului, mar» chează filiaţia germană.

în *Joventud* e publicată, la 19 iulie 1900, prima repro» ducere a unui desen de Picasso. Desenul este făcut la comandă, menit să ilustreze un poem prerafaelit englez, poem mediocru scris de un autor uitat, dato» rindufşi supravieţuirea desenatorului, ales la întîmplare sau graţie intervenţiei vreunui prieten. Acelaşi hazard, puţin maliţios, a făcut ca primul desen de Picasso ajuns la cunoştinţa

publicului să fie o ilustrare la un poem cu titlul caracteristic pentru vremea aceea: *Strigătul* 36
fecioarelor, în care se cerea, prin pana Iui Joan Oliva Bridgman, dreptul la amorul liber:

Noi sîntem fecioare silite
De îngrozitoare legi
Să nu fim de nimeni iubite . . .
. . . Vrem libertate! Vrem dragoste!
Sfîşiatvom albul veşntint ce ne acoperă trupurile
Ca pe un giulgiu sub care se ascunde o vie comoară. . .

Ilustraţia lui Picasso este totuşi mai puţin îndrăzneaţă decît textul. Ea reprezintă o femeie cu un profil gra* ţios, dormind, goală, sub un voal sfîşiat, cu sînii lăsaţi şi cu restul corpului estompat. în visul ei apare umbra unui bărbat, căruia nu i se vede decît capul şi partea de sus a pieptului. Cam peste o lună, la 16 august, Picasso, dînd dovadă de reuşită, este chemat să ilustreze poemul *A fi sau nu a fi de* acelaşi autor. EI îşi înscrie desenul, cu un contur gros, întrmn dreptunghi arcuit în partea de sus: un cer pe care gonesc nori, o mare învolburată pe care pluteşte o barcă abia stăpînită de un bărbat cu trupul gol. Ilustraţia este făcută pe gustul revistei, care reproduce cu plăcere din Bocklin, Beardsley şi Burne«Jones. Măiestria Iui Piccaso, chiar în acest stil de împrumut, se relevă în accentul foarte viguros al tră» săturii care uneşte întrmn unghi drept grumazul bar« cagiului cu linia umărului.

O a treia revistă barceloneză, *Catalunya Artistica,* îi solicită, puţin după aceea, colaborarea. Pentru a ilustra o povestire cu subiect din mediul rural a unui autor catalan, Picasso desenează *Nebuna.* Repartiţia albului şi negrului mai este încă aici tributară gustului dominant, silueta e supusă exigenţelor stilului neogotic, dar ea este totodată prima întîlnire a pictorului cu o temă a viitorului său, decăderea umană. Ochi mari sînt adînciţi în orbite, un nas fin şi deviat, gura mare, ca o rană neagră tăiată în mult alb. în acest desen, Picasso anticipează asupra lui însuşi. Tema pare să precipite această anticipare, şi totuşi, mai puţin decît un aport personal, ea este o adaptare în plus la mediu. Unul dintre biografii anilor barcelonezi ai Iui Picasso vor« 37
beşte despre vîntul de nebunie ce sufla atunci. Mulţi dintre prietenii Iui se vor sinucide sau se vor prăbuşi în demenţă. Dezechilibrul mintal îşi exercită atracţia asupra tuturor celor care, împreună cu Rusinol, exaltă anormalul şi«i preferă pe nebuni oamenilor cu mintea întreagă.

Melancolia este caracteristica vremii. Un poet catalan cîntă sub cerul Mediteranei jelania ver< lainiană:

Cer negru, inimă neagră, totul e Negru în jurul meu, negru în mine, Gînduri negre.

La nouăsprezece ani, tînărul Pablo este în acord deplin cu mediul său, unde sînt cultivate pozele decadente, atitudinile languroase. Un *Portret al lui însuţi* (colecţia Barbey, Barcelona), desenat în 1900, în cărbune şi acuarelă, îl arată aşa cum era atunci, tipul însuşi al frumosului tenebros — puţin cam tînăr pentru această ipostază. Este îmbrăcat întrmn veston închis pînă sus, cu un pardesiu larg şi scurt, cu gulerul ridicat, pe cap avînd o pălărie cu borurile mari de sub care atîrnă nişte plete lungi. Şi<a înfundat mîinile în buzunare, faţa Iui tînără este înclinată, iar ochii Iui enormi scru< tează lumea mai mult cu o tristeţe dezabuzată decît cu aviditate.

în pofida acestui acord, el nu se Iasă totuşi înşelat de aceste poze factice ale unui rafinament bolnăvicios. Creatorul coşmarurilor de mai tîrziu este perfect sănătos, impermeabil Ia nevroze, înarmat de pe atunci cu acel simţ al umorului, de nezdruncinat, ced va face să alunge patetismul sub toate formele sale, să evite toate capcanele sentimentalismului. Dacă se simte ameninţat de vreo tînjire, dacă atmosfera din jur îl apasă prea mult, el se eliberează prin una din acele viguroase scuturări din umeri — umeri de hamal — ce«i sînt obişnuite.

Sabartes i«a dat într«o zi ghes. Cei doi prieteni se vedeau adesea în acea vreme. în atelierul pe cared împărţea cu Casagemas, Picasso face primul portret al prie» tenului său. Desenul mare, în cărbune, este foarte asemănător cu propriul său portret. Să nu ne lăsăm însă înşelaţi, în această lucrare de virtuos el a zugrăvit un poet delicat din acel sfîrşit de veac. însuşi felul 38
cum tînărul se sprijină de spătarul scaunului pe care îşi ţine braţul exprimă o anumită retragere din faţa realităţilor lumii prezente. O cărare împarte în două părul ceri acoperă fruntea înaltă, privirea e tristă şi chiar gura cu buzele pronunţate ale modelului apare aici strînsă întrnm aer de melancolie dezamăgită. Dar într«o bună zi, Picasso, care făcea atunci multe portrete ale prietenilor şi confraţilor săi, cel mai adesea în cărbune, uneori în acuarelă, se sătură deodată de toată această galerie de romantici. Cînd, în ziua aceea, Sabartes intră la prietenul său, Picasso îi spuse de cum îl văzu: « Ia o pensulă. Ţine»o între degete ca şi cum ar fi o floare. Puţin mai sus . . . Da, aşa. E bine. Nu te mai

mişca. » Desenul în cărbune, schiţat rapid, reprezintă un adolescent înfăşurat într«o mantie lungă, cu fruntea împodobită de o cunună de flori. între degetele delicate ale mîinii subţiri şi gingaşe, ţine o floare. Gestul şi costumul nu se potrivesc de loc cu ochelarii călărind pe nasul ascuţit. Pe foaia de hîrtie se văd încă luminări aprinse şi cruci mari albe, presă» rate în goana liniilor şerpuitoare; totul înglobează un inventar al poeziei timpului, iar deasupra se zăreşte o inscripţie în majuscule: POETA DECADENTE. Tînărul Pablo trebuie săfi fost zguduit de acel rîs tăcut ce face să ţîşnească totdeauna mii de scîntei maliţioase din ochii săi vioi.

Cu aceeaşi privire trebuie să fi privit el planşa pe care o gravează în 1899. încearcă acum toate mijloacele de expresie. E curios să cunoască toate procedeele. La optsprezece ani, ia în mînă o placă de aramă, nu mai mare decît o palmă. Pentru prima lui gravură, ca şi pentru primul său tablou, alege o temă specific spa» niolă: desenează un picador cu picioarele desfăcute, bine înfipte în pămînt, cu suliţa în mînă. Un gravor de meserie trage de obicei cîteva probe. Picasso, care nu se gîndise la faptul că imaginea va apare pe dos, constată că picadorul său ţine suliţa în mîna stîngă. Dar remediul este repede găsit. Scrie cu litere groase titlul planşei: *Sftngactul* (El Zurdo). Mulţi ani mai tîrziu avea să revadă gravura devenită rară şi valoroasă. îi povesti întîmplarea lui Bernhard Geiser: « Şi iată cum am ieşit din încurcătură », adăugă 39 el, rîzînd.

Din amintirile prietenilor săi, tînărul bărbat apare cu trăsături ciudat de închegate, cu o fermitate precoce de caracter. « Se face înţeles, fără a recurge la cuvinte. » Ascultă totdeauna, dar rareori se amestecă în discuţii. Toate îi vin dinafară, nu se ştie cum; ideile şi noţiunile se îndreaptă singure spre el, fără ca el să facă însă caz de ele şi chiar fără să mărturisească ce are în cap. Cei din jurul Iui observă că e Ia curent cu tot ce se publică, familiarizat cu eforturile intelectuale cele mai recente şi totuşi nimeni « nu»şi aminteşte săd fi văzut vreodată cu o carte în mînă». Dă dovadă în acelaşi timp de o atenţie încordată şi de o mare distracţie. « La cafenea sau pe stradă, în toiul unei conversaţii, rupe deodată firul şi pleacă, fără ceremonie.» Are, totdeauna, oroare să<şi piardă timpul cu lucruri de prisos. Bagajul de cunoştinţe ce<i vin dinafară este infinit: dar niciodată nu socoteşte de cuviinţă să se oprească asupra a ceva uzat deja de el. Refuză să primească ceva deja văzut, ca un burete prea plin. Se culcă tîrziu, ca şi cum i<ar fi

teamă să nu piardă prilejul unei întîlniri nocturne sau al unei imagini. Este ultimul care părăseşte masa unei cafenele. Se duce adesea să caute un prieten cu care să colinde încă, noaptea, artera principală a Barcelonei: Rambla. Se duce tîrziu, în fiecare seară, la cabaretul Eden, în cîrciumile de la Paralelo, la spectacolele populare. Se duce de asemeni «la dame».

Viaţa sexuală a Iui Pablo Picasso a început devreme, foarte devreme. «Da, eram încă mic», spune el, şi arată cu mîna înălţimea unui băieţaş. Un zîmbet mali< ţios îi însoţeşte scînteierea din privire, îi ascute col» ţurile gurii. « Fireşte, adaugă el, descriind cu mîna un gest expresiv ca şi cum ar lua martor un trecut bine cunoscut, n»am aşteptat vîrsta judecăţii ca să încep. De altfel, dacă am aştepta această vîrstă, poate că înţelepciunea nu ne«ar mai lăsa să începem ...» Aminti» rile vechi ce<l năpădesc dau impresia că«l amuză foarte mult. Nu pare să renege vreuna din plăcerile de care s»a bucurat de timpuriu; pare că n»a pierdut nici o ocazie, pe care s«o regrete. Experienţele sale amoroase n»au lăsat în el nici o drojdie de amărăciune. Voluptatea devine de la început inseparabilă de creaţia sa. In loc să se lase subjugat de ea, dimpotrivă, o folo; 40
seşte, cum foloseşte oamenii şi lucrurile ce pot servi artei lui. în această alegere a ceea ce este profitabil pentru el şi pentru viziunea lui plastică, se afirmă de pe atunci la tînărul Pablo egoismul exclusiv al crea« torului care subordonează totul propriei ierarhii de valori, stabilită o dată pentru totdeauna. Legile spe< ciale de economie a muncii prevalează la el, şi aceste legi cer ca ispitele cotidianului să nu se lipească de dînsuL De îndată ce<a adoptat o normă de viaţă, se ţine de ea; de îndată ce<a îngrădit cotidianul într/un tipar, se teme de orice schimbare. « La el, totul devine repede o obişnuinţă şi nimic nud costă mai mult decît s»o întrerupă.»

Aceleaşi legi care determină raporturile lui cu lumea exterioară îşi au rolul lor bine definit şi în privinţa prietenilor, a fiinţelor ce<i sînt dragi Nu are impresia că le»ar îngrădi autonomia: «Nu sileşte pe nimeni, nu zăgăzuieşte nici o pornire », dar cîntăreşte aportu» rile personale ale celorlalţi în funcţie de propriile sale nevoi. «Se slujeşte de prietenii lui, cum se slujeşte de culori pentru a picta un tablou: unii sînt folosiţi pentru un lucru, alţii pentru altuL » Ar fi fără îndoială foarte surprins dacă cineva ar încerca să»i tulbure această normă. Dar poate nici nu<şi dă

seama că a introdus*o în viaţa lui, sau pur şi simplu e prea ocupat să se gîn< dească la ea.

Această trăsătură atît de accentuată chiar la tînărul Pablo explică cel mai bine omul care a devenit, acea participare totală la ceea ce face întrmn moment anu» mit: «că desenează sau pictează, că citeşte un ziar sau coase un nasture, el e totdeauna absorbit de ceea ce întreprinde şi nepăsător la rest». Această putere de concentrare, despre care Bergson le spunea elevilor lui că este geniul, se manifestă cu atît mai multă forţă la el cu cît procesul său creator e o constantă, o tensiune necontenită. Ţîşnirea inspiraţiei nu este pentru el o favoare a cerului, o apariţie aştep tată cu răbdare şi umilinţă, ci o nevoie urgentă, o nece» sitate vitală. Din cea mai fragedă vîrstă e stăpînit de frenezia muncii E în el o grabă ce nu»i îngăduie nici un răgaz. Dacă îşi acordă o destindere, dacă îşi per» mite o plăcere — de fapt, viaţa pe care o trăieşte — 41 acestea sînt pentru el mijloace de a reîncărca un motor pe care«l vrea totdeauna în mers. Orice oprire ia pentru el alura unei catastrofe. Dacă nu e prins cu totul într«un efort creator, se prăbuşeşte. «Cînd nu lucrează, no» tează prietenul său, cînd n»are dispoziţie de lucru, n»are chef de nimic; din fericire, asta nu se întîmplă în toate zilele, altfel ar fi o nenorocire. » Pablo Picasso va forţa întreaga sa viaţă acest angaja» ment al tuturor mijloacelor sale, această continuitate a expresiei. Prietenii şi cunoscuţii lui hau văzut adesea pradă acelei masacrante indispoziţii care indică un flux scăzut al inspiraţiei. Se simte atunci ameninţat de vid, pradă neputinţei, ca şi cum impasul creator al momen» tului ar putea să dureze mereu. Nimic n»a fost în stare, de«a lungul unei experienţe de o viaţă întreagă, să îndulcească acest chin din ceasurile Iui sterile. Oricît s«ar convinge Picasso că ele sînt trecătoare, oricît ar şti că, mai curînd sau mai tîrziu, nerăbdarea lui va fi satisfăcută — în culmea celebrităţii el este tot aşa de încolţit de deznădejde ca şi tînărul care pierdea, o dată cu pofta de a lucra, pofta de a trăi. într«o zi, acum cîţiva ani, Tristan Tzara venise să»I vadă. Picasso avea chipul foarte răvăşit. Stătuse ceasuri întregi în atelierul său, aşteptînd în zadar imboldul acela misterios, care să»I facă să pună mîna pe pensulă sau cărbune Aştepta o minune ce întîrzia să vină, pe care voia s«o grăbească, prin patima însăşi a aştep» tării Iui. Dar ceasurile se scurgeau în van. «Nimic. Am stat şi am citit tot ziarul. Am citit chiar şi mica publicitate. Nimic. » Se recunoştea înfrînt. Toate victoriile din trecut nu mai contau

pentru el. Avea să reînceapă osînda acestei aşteptări în fiecare din zilele următoare, să se închidă singur în durerea Iui, pe care nici o făgăduială a unui viitor mai bun nu
Marea aventură spirituală a Iui Pablo Picasso se schi» ţează încă din adolescenţa sa prin această nevoie de creaţie, în această foame şi această sete niciodată potolite.

III. ÎNTÎLNIRI PREMATURE CU PARISUL 1901—1902

Un desen de Picasso ua fost furat unuia din prie» tenii lui.
ÎI reprezenta la vîrsta de nouăsprezece ani: de jur împrejurul capului se înşirau, repetate de mai multe ori, cuvintele: *Yo el Rgy, Yo el Rey. . . Yo el lyey. . .* (Eu, regele). După unul din biografii lui cata< lani, acest desen data din ajunul plecării sale la Paris. « EI, e un rege», mi«a spus într«o zi, cu un mur« mur pasionat, cineva care fusese foarte ataşat de Picasso şi care explica în felul acesta anumite trăsături ale caracterului său, legăturile sentimentale şi des« facerile lor, dar mai ales independenţa alegerii sale creatoare.
Tînărul de nouăsprezece ani ce se pregăteşte pe neaştep« tate să plece la Paris este el oare conştient de ceea ce fiinţele subjugate de el au numit regalitatea sa? Să fie oare asta expresia acelei ironii prin care el îşi înfrînează bucuros propriile sale elanuri, ca un duş rece aruncat peste febra aspiraţiilor Iui?
Nimeni, în anturajul său, nu înţelege prea bine raţiunile acestei plecări. în pofida tendinţelor nordice, cu toată filozofia şi estetica germană ce exercită la Barcelona o influenţă atît de puternică, Parisul a păstrat în mediul pictorilor un prestigiu nedezminţit. în cursul discuţiilor încinse la mesele cafenelei, la întîlnirile de la « Els Quatre Gats », autoritatea celor ce se întorc de Ia Paris e decisivă... Fără îndoială, i se dă să înţeleagă tînărului careâ egalează sau chiar îi domină prin talent pe cei mai în vîrstă decît 43 el, că « na trecut încă Pirineii», dar, pentru cei care nu cunosc forţa acestui imbold tainic, hotărîrea junelui Pablo rămîne «o aventură de neexplicat». îşi părăseşte atelierul, se smulge din cercul prietenilor săi, şi pleacă. Pentru ce anume? Tatăl Iui nu<I înţelege mai mult decît ceilalţi, însă mama, care are o încredere oarbă în fiul ei, stăruie să i se plătească drumul. Ea îi va povesti mai tîrziu că tatăl i«a dat atunci toţi banii pe careă aveau în casă, păstrînd doar cîţiva pesetas ce trebuiau să ajungă pentru întreţinerea familiei pînă la sfîrşitul lunii.

Pleacă în octombrie 1900, sau mai bine zis, pleacă în trei: el, Casagemas şi prietenul său din Horta, Pallares. Riscul acestui salt în necunoscut este întrucîtva atenuat de faptul că tinerii ştiu încotro să se îndrepte, că au un adăpost care«i aşteaptă: atelierul unui pictor, prieten al lor, în strada Gabrielle nr. 49. Isidro Nonell tocmai se întorsese atunci la Barcelona, după mai multe perioade de şedere la Paris. Este cu cîţiva ani mai mare decît Picasso şi e un pictor ciudat, ale cărui lucrări nu fac nici o concesie gustului zilei. «Pentru tradiţionalişti, a spus despre el un critic catalan, Nonell a fost un aprig revoluţionar, iar pentru cei care se numeau ei înşişi revoluţionari şi modernişti era cu neputinţă să fie clasat în tiparele importate din Franţa, Anglia şi Ger» mania. »

La Paris chiar, în Ioc să sufere influenţele vremii, Nonell ha descoperit pe Daumier, însă a tradus această descoperire într«o formă cu totul personală, transplant tînd satira pe teren naţional. Căpătînd la Paris simţul nedreptăţii sociale, cunoscînd mizeria celor umili, el descoperă în mahalalele Barcelonei sărăcia, pitorescul oamenilor ce trăiesc în marginea societăţii. Pictează un grup de cerşetori cu capete caricaturale de înfometaţi, cerşind pomana unui preot bondoc şi bine hrănit; pictează gitane cu frumuseţea ofilită; pictează, în sfîrşit, aşteptarea încrîncenată a sărmanilor, dezmoşteniţi de soartă, a căror răbdare este tot atît de mare pe cît de măsurată le este speranţa.

Întîlnirea lui Picasso cu temele sociale s«ar fi putut întîmpla încă de pe atunci, prin intermediul lui Nonell; dar ar fi fost prematură. Dacă a suferit influenţa acestuia, a fost cu întîrziere. întnadevăr, el va ajunge abia mai tîrziu la aceste teme, prin propriile sale mijloace. La Paris 44
erau destule de văzut în această privinţă pentru ochii Iui iscoditori. Potrivit cu vîrsta Iui de atunci, e numai aviditate, e ca o maşină ce înregistrează totul cu o precizie nemiloasă. întocmai ca şi în copilărie, aşterne pe hîrtie scrisoriidesene, în care imaginea înlocuieşte cuvîntul.

Una din misivele sale din luna noiembrie oferă cîteva mostre disparate despre inventarul noilor Iui viziuni. Un mic crochiu al turnului Eiffel nu putea să lipsească din pagină, dar alături adaugă o sticlă de spumos, ca o notă de tinerească veselie. Un bărbat jerpelit, cu caschetă, străbate pagina, însă el desenează mai ales femei, întîl* nite pe stradă sau Ia balurile din cîrciumi: gură mică vicioasă, profil cu nasul în vînt, părul în conci sau căzînd în şuviţe peste ochi, ştrengari şi femei de tipul popularizat de Steinlen. Se amuză de

asemeni să împăneze cu desene scrisorile prietenului Casagemas: « dizeuza» în rochie strînsă pe trup, cu bustul înclinat, cu surîsul ademenitor, caricaturi ce călăresc scrisul mărunt şi regulat al Iui Casagemas şi a căror asemănare cu originalele, acesta ţine s«o ateste. Este desenat şi un cîine corcit pe care Picasso, în dragostea Iui pentru animale, nu s<a putut împiedica să«I adopte şi pe care«I prezintă acum priete« nilor din Barcelona.

Hazardul îl favorizează pe tînărul necunoscut, abia debarcat în capitala acestei Franţe, a cărei limbă n<o cunoaşte şi redus Ia ceea ce poate să«i ofere solidaritatea compatrioţilor săi. Unul dintre aceştia este Pedro Manyac, fiul unui industriaş barcelonez, certat cu familia lui, şi care profită de relaţiile cu pictori din ţara sa pentru a face negoţ de tablouri. Hazardul capătă de asemeni înfăţişarea Berthei Weill, căreia Picasso îi va face mai tîrziu portretul, cu trăsăturile împăstate, aspre, cu pri< virea neîncrezătoare, în dosul unor ochelari cu sticle groase, avînd aerul unui profesor ce domoleşte o clasă de elevi rebeli. Berthe Weill a fost mai înainte în slujba unei anticar ce se ocupă şi cu vînzarea de tablouri. Dornică de independenţă, îşi înjghebează pe cont propriu o mică prăvăile de antichităţi, dar mobilele şi obiectele vechi se vînd greu, iar cît priveşte tablourile mărturi* seşte ea singură că n'are nici o pricepere. îi cere Iui Pedro Manyac s<o pună în legătură cu pictori încă « fără preten« 45 ţii». Tînărul, proaspăt sosit Ia Paris, pare unul dintre
cei indicaţi. Picasso adusese cu sine drept orice bagaj o selecţie de tablouri, reprezentînd scene specific spaniole — corride, toreadori, arene — care, credea el, vor găsi mai uşor cumpărători. Întîlnirea este fixată într«o după« amiază. Berthe Weill urcă cele şase etaje, bate la uşă, mai bate de cîteva ori. Insolenţa acestor tineri care lipsesc de acasă cînd şi«au dat întîlnire cu un vînzător de tablouri o irită. Coboară scara furioasă. Jos, îl întîlneşte pe Manyac. El o convinge să urce din nou şi să mai încerce o dată. Ştie că prietenii săi Picasso şi sculptorul Manolo, au somnul adînc, ca orice tineri zdrobiţi de oboseală. Berthe Weill cumpără, cea dintîi, trei tablouri de Ia Picasso, cu o sută de franci toate trei. E numai începutul relaţiilor lor. Ea va constata mai tîrziu că pictorii tineri au o nevoie prea mare de bani. Cît despre Picasso, el «o înspăimîntă». «îţi pune revolverul în faţă şi«ţi cere bani; ce«i drept, revolverul e o simplă jucărie», povesteşte ea, apoi adaugă: «Nu, nu»i chiar aşa; nu pistolul acela, ci ochii lui teribili te înspăimîntau». Vînzarea celor

trei scene de tauromahie e un succes neaşteptat. Dacă Manyac este un băiat de familie rătăcit, el a moştenit totuşi de la părinţii lui pricepuţi un solid simţ negustoresc. îşi dă seama de pe atunci că Picasso va avea într«o zi o valoare comercială: îi promite un subsidiu de o sută cincizeci de franci pe lună în schimbul lucrărilor pe care Ie va produce. Nu e mult, dar e de ajuns pentru a asigura independenţa unui tînăr faţă de familia lui. Picasso părăseşte Parisul Ia sfîrşitul Iui decern« brie. Ca un copil cuminte, vrea să fie de Crăciun între ai săi. Motivul întoarcerii sale acasă, aşa cum Ie«a explicat el prietenilor, este dintre cele mai chibzuite şi se dato« reşte ofertei Iui Manyac: va lucra pentru acesta tot atît de bine şi la Barcelona. Spune, sau crede, că atunci a făcut această socoteală, dar mai plauzibil e că a fost împins spre asta de acel instinct obscur ce«I îndeamnă să aleagă condiţiile cele mai bune pentru lucru, acordul cel mai deplin între locul unde trăieşte şi opera sa. Acest acord nu este încă stabilit între el şi Paris. Întîlnirea s«a produs înainte de vreme.

Numeroasele crochiuri pariziene ale lui Picasso au ca temă principală femeile şi vinul. Oricare ar fi experienţele lui personale, obsesia dragostei şi a vinului dispare la el, de îndată ce«a aşternut;© pe hîrtie. în schimb, Casa« 46 gemas, cu uri fizic ingrat, cunoaşte tocmai atunci încer» cările unei iubiri nefericite. Este la vîrsta cînd pasiunile par necruţătoare şi umilinţele fără leac. Fire slabă, aşa cum se vede după figura lui fără vlagă, nu mai pictează nimic şi»şi caută alinarea în alcool. Răvăşit de pasiunea Iui, fără mijloace de trai, fără lucru, viaţa i se pare o povară prea grea. Picasso e foarte afectat de prăbuşirea prietenului său. Cei doi tineri petrec sărbătorile Crăciunului la părinţii lor, în Barcelona, dar întoarcerea în mijlocul familiei nu *i>a* fost de nici un ajutor lui Casagemas. Picasso crede în virtutea Iecuitoare a soarelui: peisajul copilăriei lui i se pare cel mai apt să vindece rănile; după cîteva zile petrecute Ia Barcelona, îl duce pe Casagemas la Malaga. Dar călătoria nu«i aduce prietenului său uşurarea aştep» tată şi, chiar pe el însuşi, experienţa unei reîntîlniri cu familia îl dezamăgeşte profund; aspectul boem al celor doi artişti şochează mediul acesta de burghezi înstăriţi. Casagemas rămîne opac la sfaturile bune, ca şi Ia blîn« deţea peisajului. Continuă să bea, tîrîndu»se din taverne în bordeluri, din bordeluri în taverne. Se Iasă să alunece pe panta disperării cu încăpăţînarea acelora ce vor să se distrugă singuri. Faţă de atîta lipsă de voinţă, Picasso înţelege că nu mai poate

face nimic pentru prietenul său. Cele două săptămîni de la Malaga trebuie să fi fost o grea încercare pentru tînăra lui răbdare, ca şi pentru setea Iui arzătoare de viaţă; ele trebuie să<I fi pus tot* odată în gardă împotriva forţei distrugătoare a pasiunii, întreaga sa viaţă va avea oroare de complicaţiile sentu mentale, oroare ce, după spusele unei iubite de«a lui, îl făcea adesea să*şi scurteze pe neaşteptate aventurile. Casagemas se reîntoarce la Paris. Picasso presimţea probabil că nu»l va mai revedea niciodată. La cîteva zile numai de la sosire, Casagemas îşi curmă viaţa cu un glonte de revolver; după unii, întno cafenea, după alţii, într«o casă deocheată, unde ar fi surprins«o pe femeia iubită în braţele unui amant.

Această moarte absurdă, această viaţă irosită fac o impre« sie adîncă asupra lui Picasso. La început, tinereţea lui se închistează, poate din instinct, într«o nevoie de a uita, de a învinge obsesia acestui jalnic eşec. Mai pe urmă, va încerca să cicatrizeze rana amintirii prin modali« **47** tatea constructivă a tuturor creatorilor: printno lucrare.

Pictează *Mortul* (fosta colecţie Pierre Loeb), întins pe un linţoliu alb întnun coşciug negru, înconjurat de un grup de oameni vii cu gesturi grăitoare de deznădejde. Ei nu sînt totuşi mai puţin fantomatici, cu petele clare ale feţelor fără trăsături, decît mortul nemişcat, ca şi cum ar fi şterşi de lumina crepusculară. Un al doilea tablou este ca o stelă funerară dedicată memoriei prietenului său. A fost intitulat *Evocare* (Galeria de Ia Petit Palais). Aşa cum făceau unii pictori de tablouri pioase, Picasso a împărţit panoul înalt şi îngust în două zone: pămîntul purtînd mortul, şi cerul oferind reîn* vierea. Linţoliul alb al răposatului e întins pe o pajişte, bocitoarele îl înconjoară întrmn cerc funebru, o femeie — iubita infidelă? — bocind la căpătîiul lui, dar, ca şi în viaţă, unde moartea şi voluptatea merg pas la pas, foarte aproape de cel dispărut o pereche se îmbrăţişează cu frenezie. Paradisul care pluteşte deasupra acestei stranii scene terestre e răscolit, după chipul şi asemănarea mortului, de delirul visurilor Iui. Deasupra unor nori galopează un călăreţ care răpeşte o femeie goală, două femei se strîng în braţe, o mamă îşi urmează copiii, alte femei, avînd drept veşmînt doar nişte ciorapi colo» raţi, ridică braţele în sus ca pentru a primi sufletul rătă< citor în acest cer unde triumfă carnea potolită şi dragostea împlinită. Şi pămîntul şi cerul sînt sustrase de la lumina zilei şi de Ia umbrele nopţii, topindu»se în acelaşi clar de lună ce şterge orice profunzime şi soarbe orice tentă insufle* ţită.

Aceste pînze inspirate de amintirea Iui Casagemas sînt printre primele tablouri din « perioada albastră ». Regretul acestei morţi şi durerea lăsată de ea în sufletul pietenului, apar în numeroasele desene înfăţişîndutl pe Casagemas, şi care se găsesc încă în mapele lui Picasso. Locul pe c
[1] ' ie în viaţa artistului nu este
niciodată
ıeţı
evaluat la justa lui
măsură; schimbările din
arta sa, ca şi salturile frecvente ale dispoziţiei lui, ne pot înşela prea uşor asupra profunzimii ataşamentelor sale. Prietenul mort continuă să<l obsedeze ca şi cînd ar trăi alături de el. Chiar în 1903, îl evocă într*un mare tablou ce exprimă acest refuz de a trăi, căruia acel foarte tînăr om i«a cedat întnun moment de deznădejde. ÎI pictează nud, cu privirea întunecată, cu gura crispată de amără* ciune, cu mîna deschisă întrrnn gest ce pare să intero* gheze — fără îndoială asupra realităţii unei fericiri în 48
care el nu mai credea. în zadar o femeie tînără cu un splendid trup gol se agaţă de el: îşi întoarce ochii de Ia ea, cum şi»i întoarce de Ia o altă tînără femeie cu privirea dojenitoare, ce ţine un copil în braţe. între aceste două grupuri — perechea de îndrăgostiţi şi femeia cu copilul — care formează cele două laturi ale cadrului, se disting pe zid, ca nişte tablouri sau plăci de sarcofag, o scenă de înlănţuire pătimaşă şi silueta unui bărbat prăbuşit în singurătatea lui. Picasso a pictat regretele ce<l chinu* iau cînd se gîndea Ia prietenul său, a redat ceea ce<i sugera faţa aceasta încordată, cu privirea întoarsă spre înlăuntru. Tabloul poartă titlul *Viaţa* (Muzeul de Artă din Cleveland). « Nu eu uam pus acest titlu, spune Picasso, ci viaţa. . . » Şi dă din umeri. « Nu mi<am propus să pictez simboluri. Am pictat pur şi simplu nişte imagini ce«mi răsăreau în faţa ochilor; las altora grija de a găsi în ele sensuri ascunse. Pentru mine, un tablou vorbeşte prin el însuşi; la ce bun să4 îmbîcsim cu explicaţii? Un pictor n«are decît un singur limbaj; restul. . . » Şi îşi încheie fraza printr»o ridicare din umeri. Pablo Picasso va refuza totdeauna să<şi interpreteze intenţiile, să<şi comenteze tablourile. Titlurile sub care unele pînze ale lui şi*au cucerit celebritatea se datoresc întîmplării sau unor prieteni inventivi. Omul sobru Ia vorbă care este el s«a mulţumit să Ie accepte, mai mult sau mai puţin încruntat. *Viaţa* nu e pentru el decît una din ultimele viziuni ale feţei chinuite a prietenului său, un efort în plus spre a«şi învinge durerea pe care trecerea anilor n«a putut s<o şteargă din

sufletul lui. încă din clipa cînd Picasso eşuează în încercarea de a«l salva pe Casagemas şi cînd reîntîlnirea cu familia sa de la Malaga îl face să înţeleagă nepotrivirea lui cu acest mediu părintesc, de Ia care aştepta probabil un ajutor material la începuturile lui atît de grele, artistul ştie că nu se mai poate bizui decît pe el însuşi şi că trebuie să»şi cîştige o independenţă totală. Se hotărăşte să se stabilească la Madrid. în lumea artistică barceloneză, unde curioşii şi mediocrii sînt încredin« ţaţi că nu Ie scapă nimic, se murmură că Picasso întîm« pinase la Paris prea multe greutăţi, că la Barcelona se lovea de personalităţi consacrate, şi că«şi propune să găsească Ia Madrid un teren nou pe care Uar putea 49 cuceri tînără Iui ambiţie. Oricare ar fi mobilul hotărîrii lui, Picasso e gata, aşa cum va fi totdeauna, s<o ducă la îndeplinire cu orice preţ. La douăzeci de ani, plăteşte această hotărîre cu noi privaţiuni. Dar e decis să reziste, în pofida tutu« ror dificultăţilor. După ce scăpase de rigorile unei vieţi de pension — de aici încolo nu mai poate suporta nici o constrîngere — închiriază, pe termen de un an, o cameră proprie; este, de fapt, o mansardă, pe care o mobilează, după mijloacele lui, cu o saltea, o masă şi un scaun de bucătărie. Nu are nici lumină, nici căi« dură: «Niciodată nu mi«a fost atît de frig», va spune el mai tîrziu. Nu mănîncă niciodată pe săturate. Abia trecut de o adolescenţă molcomă, începe să se călească. Madridul, ca şi Barcelona, e dominat, în domeniul gîndirii şi al artelor, de influenţa germană. Revistele din München, *Jugend* şi *Stmplicisstmus* dau tonul în aspiraţiile artistice şi literare Picasso voia să întemeieze la Madrid o revistă de acelaşi gen, însă cu un caracter independent. Întîlneşte aici un scriitor catalan, pe Francisco d'Asis Soler. întrnin desen pe care Picasso i«l face atunci, Soler apare ca un veritabil om de litere al timpului, dandy şi nu boem, cu o figură distinsă, cu o mustaţă răsucită â la Wilhelm al Ildea, cu pălărie înaltă, cu baston în mînă. Dimpotrivă, artistul se dese« nează pe sine accentuînd, s«ar spune anume, înfă« ţişarea sa aspră: cu mîinile în buzunare, cu o meşă căzîndu«i pe frunte, cu falca pătrată. Soler, al cărui tată fabrica un aparat electric menit, se pare, să sti« muleze virilitatea — episod hazliu în cariera lui Pablo Picasso — dispune de oarecare mijloace spre a întemeia o revistă; el îşi asumă direcţia literară, lăsînd priete» nului său direcţia artistică. Titlul revistei este un pro« gram: *Arte Joven* (Arta tînără). Profesiunea de ere« dinţa e rezumată de primele cuvinte ale

introducerii al cărei ton aparţine lui Picasso însuşi: «*Arte Joven* va fi o gazetă sinceră».
Primul număr, care apare la 31 martie 1901, nu se deo« sebeşte însă prin nimic de aspectul tuturor revistelor vremii supuse capriciilor modei, cultivînd acelaşi «Jugendstil», uşor modificat de impresiile culese la Paris. O femeie cu o pălărie mare, doldora de pene, figurează în titlul revistei, în timp ce o «dizeuză», tot cu pălărie şi cu mănuşi negre, însoţeşte sumarul. 50
Această « Artă tînără » nu este de loc o artă revoluţio* nară. Printre desenele reproduse figurează o femeie văzută din profil, cu ochii închişi, cu flori prinse în păr, ca un accesoriu prerafaelit curent; totodată, siluetele şi profilurile feminine reproduc crochiurile aduse de la Paris. Dar vigoarea lui Picasso se manifestă din plin în portrete; de pildă, acela al lui Pio Baroja ce înso< ţeşte povestirea sa *Orgia macabră,* sau gravura în lemn reprezentîndud pe Santiago Rusinol în faţa unei grădini în partea literară, găsim aceleaşi exerciţii pe căile bătute ale epocii. întrmn sonet, Miguel de Unamuno predică întoarcerea la inocenţa pierdută:
Rfvin din nou la tine, copilăria mea, Asemeni lui Anteu la pămînt cînd sesntorcea Să soarbă forţe vii din matca tutelară. . .
Sub titlul *Estetica noastră,* tinerii autori se inspiră din revolta lui Goethe împotriva filistinilor şi a barbarilor. Tot în această confuzie dintre trecut şi prezent, un scriitor

catalan, celebru la vremea lui, predică Evans ghelia vieţii, invocîndud pe « Nietzsche în inima sfln» tului Francisc ». Anarhismul, ce<şi imprimă pecetea sa asupra epocii, se regăseşte în *Arte Joven* sub pana unui scriitor care avea să cunoască, sub numele de Azorin, momentul său de celebritate: «Nu vrem să impunem legi, dar nici să ni se impună

legi; a vota înseamnă a întări seculara injustiţie a Statului», în paginile revistei nu descoperi decît foarte puţin din viitorul Picasso. Ici, colo, străbate cîte o notă sati» rică. Se fac împunsături la adresa simbolismului, ca de pildă acel pentru Camilo Bargiela, înso< ţind parodia lui pe acest ton literar: peşti şi pumnale împrăştiate întrso livadă, inimi

înflorite, o ţeastă în care creşte un trandafir, toate plasate pe fondul din spatele siluetei lui marţiale. Printre amintirile parizie¦ ne revin imaginile întîlnite pe străzi: prostituate agă ţînduise de domni bogaţi îmbrăcaţi în şube, discuţii într<o cafenea, siluete de femei cu pieptul strîns în corsete cu balene. Verva satirică a lui Picasso are ca ţintă favorită

omul de lume, cu părul lins pe creştet, cu nasul continuînd în linie dreaptă fruntea, cu falca 61 proeminentă, cu mustaţa răsucită ridicol, cu pieptu

lscobit: «decadentul» în stare pură. Se mai găseşte în *Arte Joven,* ca o curiozitate rătăcită întrmn galantar prăfuit, un articol intitulat «*Psihologia ghitarei*», în care autorul afirmă: « Ghitara e un simbol al sufletului popular şi un simbol al sentimentului. De aceea, pro« babil, ea are forma unei femei». în memoria necru< ţătoare a lui Picasso, unde nimic nu se pierde, unde nimic nu se stinge, aceste fraze trebuie să se fi înrădă* cinat cu putere. Un desen al lui, apărut în aceeaşi revistă, înfăţişează o dansatoare cu castaniete şi, în fiind, o ghitară sprijinită de un scaun.

Experienţa celor de la *Arte Joven* a fost însă prea scurtă pentru ca ei să*şi poată da toată măsura talen* tului lor. Ecoul stîrnit trebuie să fi fost destul de slab. Resursele lui Soler erau prea mici pentru a face revista să dureze Abia au reuşit să vadă lumina tiparului două sau trei numere.

11 ' " [1] cei doi prieteni se spulberă

Un alt proiect conceput d

şi el. Voiseră să dea avînt

unui curent ce se bucura

de multă atenţie în vremea aceea: căutarea autentici« tăţii în popor, ca o revoltă împotriva nivelărilor civU lizaţiei ce*l împingea pe Gauguin spre zări noi unde renăştea folclorul. *Spania neagră* a lui Verhaeren, unul din autorii străini foarte cunoscut tineretului spaniol, apăruse la Barcelona în 1899.

Soler şi Picasso par a se gîndi la o publicaţie asemănătoare, a cărei apariţie o şi anunţă în *Arte Joven* sub titlul: *Madrid. Note de arta.* Anunţul, desenat de Picasso, îi reprezintă pe amîndoi într*o poză avantajoasă: Soler înfăşurat într*o mantie largă, cu chipul cît mai visător cu putinţă, în ciuda mustăţii lui bătăioase, iar Picasso, foarte artist«romantic, cu o umbră de favoriţi căzînduri pe obrazul pătrat. Cîteva desene şi pasteluri dau tonul a ceea ce ar fi fost această prospectare folclorică: *Sat castilian* cu un ţăran ghemuit în el însuşi în primul plan, şi două femei încotoşmănate, în fund — un sat castilian ca pe vremea lui Goya — sau *Portalul,* decupat într* un peisaj urban, cu o enormă siluetă de femeie în josul unei

Cu eşecul acestor proiecte se încheie prematur şederea lui Picasso la Madrid. Dacă tenacitatea este una din bazele permanente ale caracterului său, el ştie şi cînd trebuie să înceteze de a persista într«o cauză sau întno
ocazie pierdută. Ultimul număr din *Arte Joven* apare în iunie, dar pe la jumătatea lui mai, cu toate că închi* riase camera pentru un an, Picasso este din nou la Barcelona.

Absenţa face să fie daţi uitării mediocrii şi să accentue* ze amintirea personalităţilor marcante: în timpul absenţei lui Picasso, prietenii lui par să*şi fi dat seama că el nu întîlnise în oraşul său de adopţiune ecoul pe cared merita. Ei se grăbesc să organizeze o expoziţie a pastelurilor sale — pe atunci modul de expresie pre* ferat de artist — în salonul Parés, cea mai bună galerie din Barcelona, situată în centrul oraşului, unde bur* ghezia are obiceiul de a trece să*şi arunce ochii asupra tablourilor, cînd iese duminica de la biserică şi înainte de a se duce să se trateze la una din cofetăriile din apropiere cu prăjitura duminicală, faimosul *tortell.* « Din centrul artistic modern care se concentrase în Barcelona s*au ridicat pînă acum cîteva tinere talente de viitor, străine de oraşul nostru», scria Miguel Utrillo prezentînd această expoziţie, în numărul din iunie al revistei *Pel y Ploma,* publicaţie artistică des* chisă inspiraţiilor franceze. Din gura unor prieteni parizieni trebuie să fi aflat Utrillo că francezii — pu* ţinii francezi cunoscuţi de Picasso în timpul scurtei şederi la Paris — hau numit pe acesta « micul Goya»; şi Utrillo face remarca: « Sperăm că denumirea nu se va dezminţi şi inima ne spune că vom avea dreptate ». El subliniază marile sale calităţi de pictor, arta lui extrem de tînără, « rodul spiritului său de obser* vaţie, care scoate în relief chiar frumuseţile oribilului », după care adaugă: «Pastelurile reprezintă numai un aspect al talentului

lui Picasso, care va fi foarte discu* tat, dar nu mai puţin apreciat, printre aceia care, abandonînd tiparele vechi — deviza lui Rusinol era: să spargem tiparele — caută arta sub toate aspectele

Picasso nu mai era la Barcelona cînd apăru acest articol atît de elogios. Se pare că fusese numai în trecere pe aici, înainte de a se îndrepta din nou spre Paris. Poate că încercase să găsească aici un mijloc de a trăi mai convenabil decît subsidiul acordat lunar de Manyac care, la rîndul lui, se plîngea că nu primea lucrările 63 făgăduite.

Eşecurile repetate să<l fi maturizat oare atît de mult încît să dorească să înfrunte din nou Parisul, ori poate şi;a dat seama că Barcelona nu mai e în stare să>i ofere nimic aceluia care epuizează atît de repede relaţiile cu oamenii şi lucrurile? Plecarea pare a fi fost decisă în mare grabă.

Printr<o contradicţie curioasă acest solitar care, din tinereţea sa, nu se dăruie niciodată în întregime, chiar celor care îi sînt mai apropiaţi, şi nu vrea să primească de la ei decît ceea ce îi poate fi de folos, are totdeauna nevoie de o tovărăşie în deplas sările sale, în călătoriile sale, chiar într»o simplă plims bare pe stradă: şi fiindcă ssa hotărît să plece, îl convinge pe Jaume Andreu să4 însoţească.

Un desen îi arată la sosirea lor în Paris, pe malurile Senei, în faţa unui pod ce trece peste fluviu, cu turnul EifFel în depărtare. Jaume Andreu e îmbrăcat întrmn macferlan lung, din careu iese gîtul neobişnuit de subţire, cu o caschetă în carouri pe cap, părînd un călător englez, cu bărbuţa lui rotundă şi cu pipa în gură. Trebuie să fi fost încă frig în acea primăvară pari» ziană, căci Picasso şi<a ridicat gulerul pardesiului său şi nu i se văd decît şuviţele negre scăpate de sub borsalina cu borurile mari şi privirea pătrunzătoare O femeie cu pălărie mare întoarce capul şi se uită după cei doi străini. Andreu duce în mînă o valiză, Picasso pare a nu avea ca bagaj decît un baston şi o mapă plină cu desene, sub braţ. întoadevăr, aduce cu sine un mare număr de lucrări. Manyac îl aşteaptă, pe el şi operele lui, în atelierul pe care ha închiriat pentru ei amîndoi în bulevardul Clichy nr. 130. Il pune numaidecît pe Picasso în con» tact cu un negustor de tablouri din Paris, pe atunci la începutul celebrităţii sale, Ambroise Vollard, care organizează imediat o expoziţie în galeria sa din strada Laffite.

Prima întîlnire a lui Picasso cu publicul parizian are loc la 24 iunie 1901. Un pictor basc, Iturrino, mult mai în vîrstă, expune o dată cu el, dar de fapt triumful este al lui, căci înfruntă Parisul cu şaptezeci şi cinci de lucrări, un ansamblu

extrem de bogat şi de variat pentru un tînăr care uu va împlini douăzeci de ani decît abia peste cîteva luni. Acestea sînt pasteluri repre« zentînd scene spaniole, în culori vii, pe care le<a adus cu el ? 54
Picadortd, Arena cu strălucirile sale de roşuri şi albastruri care încercuiesc pete însorite, *Toreai dorii,* sau mulţimea ce se strînge în jurul arenelor — pete multicolore pe fondul ocru al luminii puter» nice a sudului.
Printre ele se găsesc şi opere inspirate de acea temă ce obsedează tinereţea lui Picasso şi pe care el o varia* ză neîncetat ca şi cum nu i*ar fi găsit încă o soluţie definitivă: îmbrăţişarea unei perechi de îndrăgostiţi. Una din primele versiuni (Muzeul din Moscova) înfă* ţişează într*o cameră de mansardă sărăcăcioasă, cu pereţii vineţi, un bărbat în vestă albastră strîngînd în braţe, în faţa unui pat desfăcut, o femeie cu părul roşcat, întno lungă fustă roşie; tenul bronzat al băr* hatului şi puternicile lui mîini brune care o atrag spre el contrastează cu carnaţia blondă şi cu fragilitatea bra* ţelor feminine. Dar în curînd Picasso nu se va mai mulţumi cu această anecdotică dulceagă a scenelor de dragoste de prin mansarde. în *îmbrăţişare* (colecţia Svarzenski, Boston) pictează doi îndrăgostiţi surprinşi în mijlocul străzii, uniţi prin elanul ce*i împinge unul spre altul. în pastelul de la Muzeul modern din Barce* lona, cuplul înlănţuit formează un bloc, un monolit pe care numai culoarea îl desparte în planuri mari: haina albastră a muncitorului, apoi bluza roşie a femeii deasupra fustei sale verzi. în căutarea unei intensităţi sporite, Picasso ajunge la acel desen în cărbune (colec» ţia Junyer Vidai, Barcelona) în care femeia se lipeşte de bărbat cu un tremur nervos.
Printre lucrările expuse la Vollard se găsesc multe buchete de flori, unele reflectate de suprafaţa lucioasă a mesei (colecţia Reid Lefevre, Londra) altele revăr» sîndu»se dintrmn vas ca un fus (colecţia Georges Levy); de asemenea *Mamă şi Jiu* (colecţia Max Pellequer) în faţa unei mese plină cu flori, în care florile şi carnaţia au aceeaşi luminozitate; *Fetiţa cu pălărioară* (colecţia Harry Bakwin, New York), unde împletitura de paie şi dantelele sînt tratate în tuşe sacadate ca petalele flori» lor; sau *Fetiţa cu salbă* (colecţia Harmon Both, Detroit) care, aşezată în faţa unui tapet înflorat, pare întreţesută de floricele primă văratice, în s"" '
^
ıtrąt Copilul cu porumbei
pictat în pastă densă, în
(colecţia Courtauld, Londra)
55 mari planuri viguros conturate, ca primă interper»

trer, încă sentimentală, a unei teme ceri va deveni adagă lui Picasso.

Tablouri mai noi, executate după sosirea la Paris, figurează alături de cele aduse din Spania, după cum semnătura « P. Ruiz>Picasso » se învecinează cu aceea pe care o adoptă de aici încolo: — Picasso — între două liniuţe. Subiectele alese sînt în genere foarte pariziene: *Le Moulin de la Gallette* (colecţia J. Thannhauser) care, după spusele lui Picasso, a fost primul tablou pictat de el la Paris; spectacole de stradă (colecţia Miss Har« riet Levy); vedere spre *Bulevardul Clichy* (colecţia Max Pellequer, Paris) cu arbori proaspăt înverziţi, cu muh ţimea ce mişună întrmn *Scuar-,* un *Bîlci,* sau eleganţa publicului care asistă la cursele de la *Longchamp,* pete multicolore pe un fond de verdeaţă argintată (colecţie particulară, Paris). Este mult pentru prima dată, desiş gur prea mult Vizitatorul e derutat şi nu ştie încă dacă să se lase uluit. Criticii încearcă să situeze întrs un fel acest ciudat fenomen de precoce măiestrie pic« turală.

Félicien Fagus este primul, la Paris, care a apreciat opera lui Picasso întrmn articol din *Gazette d'Art.* André Salmon ne<a lăsat despre acest prim critic al lui Picasso o descriere plină de pitoresc: un omuleţ bălăior, cu barbişon, slujbaş obscur la prefectura Senei, care era în acea vreme anarhist, înainte de a deveni mistic şi regalist, totdeauna gata să se entuziasmeze pentru o operă nouă, şi « cel mai generos dintre oameni ». Félicien Fagus enumeră toate influenţele cărora crede că le este tributar Picasso: Delacroix, Manet, Monet, Van Gogh, Pissarro, Toulouse-Lautrec, Degas, Forain, şi Rops, însă: «toate trecătoare, evaporate în momens tul captării », adaugă el numaidecît. « Ne dăm seama că înflăcărarea nu Ua lăsat timp să<şi făurească un stil personal; personalitatea lui constă în această încîntare, în această juvenilă şi impetuoasă spontaneitate (se zice că n<are încă douăzeci de ani şi că face pînă la trei tablouri pe zi). » Chiar de împrumut, măiestria sa este excepţională: Fagus subliniază « ţîşnirea zvăpă< iată spre lumină a florilor din vas, a vasului însuşi, ba chiar şi a mesei pe care se află vasul, precum şi a văzduhului luminos ce dansează în jur». Dar, ca şi cum ar fi vrut să/şi frîneze propriul său entuziasm şi 56

să nu anticipeze prea mult asupra unui viitor ce se anunţa atît de strălucit, Fagus se întreabă numaidecît dacă o îndemînare atît de prodigioasă nud va duce pe tînărul spaniol la reuşite prea facile. Picasso însuşi se îngrijora de

propriile lui înzestrări. Oricît de bogată era recolta pe care o adusese de la Barcelona,, el consideră că adevărata lui ucenicie începe abia acum, şin declară lui Utrillo, în ajunul plecării, că se duce la Paris pentru a lucra. Ştie, în orice caz, că nu se va mai mulţumi să fixeze pe pînză, cu vir< tuozitatea lui precoce, spectacole de stradă sau întîl» niri întîmplătoare, şi că trebuie să facă un salt în adîn» cime, să se găsească pe el însuşi în cele ce poate sări ofere Parisul.

Una din influenţele pariziene pe care le<a suferit încă de cînd era la Barcelona a fost aceea a lui Steinlen.

«Cunoşteam foarte bine *Gil Blas ilustrat,* şi desenele lui Steinlen mi;au făcut atunci o mare impresie.»

Alexandre<Theophile Steinlen este, ca şi Picasso, unul din acei străini care şi<au însuşit Parisul mai deplin, mai total decît cei născuţi aici. Poate că trebuie să vii de departe, de sub un alt cer, pentru a vedea Parisul cu nişte ochi ce nu4 privesc niciodată cu indiferenţă, ca pe un simplu decor, ca pe un cadru al copilăriei. Steinlen care venea din cantonul Vaud, cu potolitul lui singe elveţie, învăţă să cunoască un Paris alcătuit din contradicţii violente, din treceri bruşte de la îndestulare la sărăcie şi de la factice la real. Privind desenele din *Gil Blas,* Picasso s<a familiarizat, prin ele, cu acele mansarde unde se refugiază dragostea celor săraci; cu acele străzi pustii ce se oferă scurtelor lor îmbrăţişări; cu acele epave ale « zonei», muncitori cu braţele înţe<

Cite ce se deprind cu clipele de odihnă aşa cum in» iii se obişnuiesc să meargă; cu acele femei istovite din care feminitatea s<a scurs prea devreme. în chiar anul cînd Picasso vine la Paris, apare *Afacerea Crairu quebille* a lui Anatole France, ilustrată de Steinlen, a cărui linie subliniază atît de elocvent injustiţia socială denunţată de scriitor. Creatorul de mai tîrziu al lucrării *Războiul* a putut vedea de asemeni acea teribilă pagină din *l'Assiette au beurre** din 1900 intitulată *Civilizaţie :* un

alb purtat întrmn jilţ în urma unor soldaţi negri învîn tind în mîini suliţe cu capetele tăiate ale semenilor lor sau cu trupuri mici de copilaşi, în timp ce alţi negri, trîntiţi pe burtă sau ucişi, împînzesc drumul cuceri* torului.

Steinlen este şi interpretul vieţii de noapte şi de boemă a oraşului, şi *Pisica Neagră,* desenată de el, cu a sa coadă ridicată triumfal în toate afişele lipite pe zidu< rile Parisului, face reclamă faimosului cabaret condus de un alt elveţian, Rodolphe Salis. Această faţă noo turnă a marelui oraş i se arată lui Picasso în toată fos; forescenţa ei tulburătoare nu

direct, ci printrmna din puternicele influenţe semnalate încă de Fagus : aceea a lui TouloúseiLautrec.

In momentul venirii lui Picasso la Paris, Toulouse* Lautrec nu mai colindă acele locuri de petrecere unde tînărul artist ar fi putut să zărească sfîşietoarea lui înfă* ţişare de pitic diform; căci acesta moare în toamna aceluiaşi an, epavă culeasă de»ai lui, departe de lumea a cărei optică şi luminăţie artificială o impusese. TouloúseiLautrec este una dintre primele mari des< coperiri ale tînărului Pablo Picasso. «Abia la Paris am înţeles ce mare pictor a fost el », îşi aminteşte artistul. E fascinat de acea măiestrie a formei, atît de precisă şi care ai spune că e detaşată de subiectul el în sără* căcioasa lui cămăruţă din bulevardul Clichy, mobilată atît de sumar, Picasso a prins pe perete un afiş de<al lui TouloúseiLautrec, dezlipit, se pare, de pe un panou publicitar, şi care o reprezintă pe dansatoarea May Milton în rochia ei fîlfîitoare. Pe lîngă virtuozitatea liniei, pe lîngă subtilul aranjament al planurilor mari, care4 seduc pe Picasso, acesta regăseşte, chiar pe stru< zile Parisului, acel cortegiu de larve nocturne, invu zibile la lumina zilei, pe care Toulouse<Lautrec le>a impus opticii timpului său, acele chipuri ale viciului autentificate de el, acele fiinţe renegate de morala bur< gheză care, existînd din totdeauna, par a nu fi trăit pe lume înainte ca un pictor să le fi dat dreptul la viaţă. Picasso îşi alege subiectele pastelurilor şi tablou* rilor în ulei din aceeaşi lume factice a plăcerilor noo tur ne, ca *Supeul* (colecţia A. Lefevre, Paris), *Plastronaţii* (colecţia Stransky, New York), *Feciorii de bani gata* fpeniţă şi acuarelă. Muzeul din Barcelona), sau nume* 58
roase scene de cafe<concert, ca de pildă *Cancan* (coleo ţia Masoliver, Barcelona) sau *Dizeuza* (Muzeul modern din Barcelona).

Totuşi, orice influenţă care se exercită asupra lui Fablo Picasso, chiar foarte de tînăr, e parţială şi limitată la ceea ce el poate săşşi însuşească în mod deplin, să mar» cheze cu pecetea sa personală. Influenţa lui Toulouse» Lautrec se manifestă mai ales la el prin alegerea unor teme asemănătoare. Femeile din portretele pe care Picasso le pictează atunci au pălării încărcate de pene sau flori în coafurile lor înalte: ele au aerul unor midi» nete drăguţe deghizate în femei de moravuri uşoare. Cînd viciul apare la Picasso, el nu mai este înfăţişat prin carnaţie blondă şi flori, ci e marcat de tristeţea decăderii umane, ca în acea extraordinară *Femeie machiată,* cu gura mare strînsă întmin zîmbet pieziş, cu privirea înceţoşată, învăluindu»se cu

braţele, ce anticipează pe toţi solitarii şi friguroşii pe care»i va picta în cursul anilor viitori, aplecaţi asupra picului de căldură pe care o mai păstrează în ei (Barcelona, Muzeul de artă modernă).

Autonomia lui Picasso raportată la lumea plăcerilor văzută de Toulouse»Lautrec se manifestă în una din capodoperele din acest atît de bogat an 1901: *Pitica* **(Muzeul** de artă modernă din Barcelona) cu trup de copil, deasupra căruia se înalţă un cap mare de femeie sulemenită, cu faţă de infirmă, parcă alungită spre pomeţi de o oglindă deformantă, chip ce distonează îngrozitor cu lustrul căutat al rochiei de dansatoare, roşie, cu floricele pe margini. Sub această temă pariziană reapare moştenirea spaniolă, şi *Pitica* evocă mai curînd bufonii lui Velâzquez decît pe profesionistele de la Moulin Rouge. Primii monştri se anunţă şi ei în opera lui Picasso prin *Femeia cu ciorapi albaştri,* fiinţă infirmă cu picioare răsucite, cu faţa verzuie sub o perucă de culoarea morcovului.

Deosebirea cea mai pronunţată între influenţa exerci» tată de Toulouse»Lautrec asupra lui Picasso şi opera lui, din acel moment, este de tehnică. Tablourile lui în ulei sînt pictate în tuşe mici, sacadate, de culoare pură azvîrlită şi smulsă imediat de pe pînză, fondurile par făcute din confeti pătrate multicolore ce s»ar fi lipit 59 acolo la întîmplare, tehnică mai apropiată de poanti»

lism decît de marile planuri obişnuite la Toulouse<Lau< trec. Tonurile sînt violente şi, voluntar, el le apropie întrmn mod brutal. Galbenul sofalei din *Femeia cu ciot rapi albaştri* se ciocneşte de culoarea roşie a fondului, şalul ei verzui urlă contra oranjului din păr. De<a Iun« gul fondului albastru din *Femeia machiată* plouă cu pete roşii, în *Pitica,* o vibraţie de violet şi de roşu împinge în sus flocoane de un galben sclipitor. Această stridenţă de culori e o cucerire recentă a lui Picasso. Cînd Sabart£s vine toamna la Paris spre a<şi reîntîlni prietenul, are un fel de şoc. Seria aceasta de tablouri a fost făcută numai în patru sau cinci luni. Pînzele au tonalităţi violente, culori asemenea acelora ale cărţilor de joc. « Ce zici? » îl întreabă Picasso. Şi Sa« bart£s răspunde cu surîsul fin şi liniştit coi este propriu: « Am să mă obişnuiesc ».

într<o zi Picasso a spus, ca şi cum ar fi continuat firul unei discuţii întrerupte: « . . .în ce mă priveşte, salvarea mea este că, în fiecare zi, fac mai rău ...» Şi începu să rîdă.

De mai multe ori violenţa coloritului preludează, în opera pictorului, o schimbare radicală a viziunii, o zdruncinare a

conţinutului şi, după ce aceasta a fost înfăptuită, el se declară mulţumit şi se refugiază în mono» cromie. Acum, e în ajunul unei astfel de transformări. Tehnica sa picturală — culori contrastînd violent, trăi saturi furioase de penel, pastă aplicată în relief, şers puind în urma formelor sau acţionînd împotriva lor — toate acestea se datoresc impulsiunilor puternice pe care le primeşte dinafară. Cînd a fost întrebat mai tîrziu ce influenţă a fost mai hotărîtoare asupra debuturilor !ui la Paris, a răspuns fără şovăire: «Van Gogh! »

Expoziţia lui Picasso, în ciuda cronicii atît de elogioasă a lui Fagus, n<a avut nici un succes material sau moral. Artistul continuă să trăiască în mediul compatrioţilor săi, aşa cum mulţi străini trăiesc ani de zile — uneori totdeauna — între ei ca între nişte ziduri ced izolează de restul lumii. Abia o rupe pe franţuzeşte; totuşi, face încă de pe atunci cunoştinţe foarte importante pentru eL Gustave Coquiot, influent critic de artă, se intere» sează de expoziţia lui şi Picasso îi face un *Portret,* pictîndu»l acasă la el, aşezat în faţa unui perete tapetat cu tablouri (colecţia E. Bührle, Zürich); tuşele sînt nervoase, culoa* 60
rea în relief, modelul e însă bonom şi destins. Un alt portret îl arată pe Coquiot la spectacol, într»o lumină artificială ceri înverzeşte faţa şi scoate în evidenţă o gură roşie sub o mustaţă mare, neagră, cu un aer morocănos, caricatură a unui petrecăreţ stingherit cMuzeul de artă modernă, Paris).

într<o zi trece pe la expoziţie un tînăr adus acolo de interesul profesional: se ocupă puţin de critica de artă şi serveşte ca vag secretar al unui avocat filantrop care organizează la Petit Palais o expoziţie cu tema: *Copilul de>a lungul veacurilor.* Tînărul este entuziasmat. Instinc» tul lui, un instinct prodigios, îi relevă, fără rezervele de rigoare, această forţă excepţională care, totuşi, se caută încă pe sine în lupta cu influenţele din afară. Cum Picasso nu era acolo, îi lasă cîteva cuvinte de admiraţie pe cartea sa de vizită. Gest banal, ce va avea consecinţe neprevăzute. Picasso nu cunoaşte însă entu» ziasmul spontan, el ştie că bogăţia darurilor lui îi sperie pe prudenţi, astfel că acele cîteva cuvinte au pentru el o importanţă deosebită.

La prima vedere, nimic nu părea să favorizeze întîlni» rea lui Picasso cu Max Jacob; dimpotrivă, totul trebuia săi îndepărteze unul de altul. Tînărul Pablo venea dintno ţară unde domnea un antisemitism instinctiv, şi Max Jacob era fără îndoială primul evreu pe cared întîlnea în calea sa. **In** comparaţie cu aceste divergenţe de origină şi de caracter, faptul că Picasso nu vorbea franţuzeşte, iar Max Jacob nu

înţelegea un cuvînt din spaniolă , părea piedica cea mai puţin serioasă pentru înfiriparea prieteniei lor. Picasso avea în urma lui funda« mentele solide ale unei vieţi familiale, se bucura de o vocaţie recunoscută şi apreciată de ai lui, se identifica perfect cu ţara unde se născuse, se simţea bine înfipt în pămînt Max Jacob era şi el foarte legat de Bretania de Jos şi de cerul ei mohorît, dar, cînd se întorcea în Quimper, oraşul său natal, nu era, după spusa lui, decît tolerat de ai săi, iar oamenii cu care venea în contact nu erau pentru el decît figuranţii caricaturali ai unui spectas col din care el fusese exclus.

La Paris, trăia în afara familiei, rudă săracă invitată în mod regulat la masă şi care primea aceste invitaţii cu o dezinvoltură jignitoare pentru cei ceu acordau ospita« ei litate. Purta în el o vocaţie secretă, ca atîtea alte răni ascunse în sufletul său. Tînărul Pablo avea, în ciuda impetuozităţii temperamentului său şi a dezlănţuirii lui creatoare, un echilibru funciar, şi robustul său apetit sexual era satisfăcut cu o vehemenţă cesi slujea arta. Max Jacob, după o singură dragoste nefericită, adăuga la toate grijile ced hărţuiau, obsesia iubirilor, în acelaşi timp imperioase şi tulburi, pe care şi le potolea în taină, prin întîlniri întîmplătoare. Picasso avea într»însul cerţi» tudini sădite adînc în el care« îngăduiau să scruteze abisurile, fără altă ispită decît aceea a curiozităţii, pe cîtă vreme Max Jacob era, după propria lui expresie, « o natură poroasă şi receptivă». Era cu şase ani mai mare ca Picasso, dar avea o fire slabă din pricina acelei stări de nelinişte în care trăia, bănuitor şi totodată însetat de afecţiune, orgolios şi totuşi uşor de umilit, trecînd dintr*o dată de la timiditate la aroganţă, căutînd mai tîrziu uitarea în droguri, sau securitatea în practica misticismului.

Cu toate acestea, Max Jacob şi Picasso aveau unele tră< sături comune ce depăşeau deosebirile lor de

natură şi origine; un simţ al calităţii, atît în privinţa oamenilor cît şi în artă, şi, foarte dezvoltat la Picasso mai ales, instinctul a ceea ce putea sluji nevoile lor creatoare Atmosfera în care se produce întîlnirea lor este aproape de neconceput pentru nişte oameni lipsiţi de încredere în semenii lor; ea este puţin ridicolă şi în acelaşi timp emoţionantă

pentru aceşti avari ce dibuie pe fagaşurile formate de precau* ţiile lor zilnice şi de temerile pe care le au pentru viitor. Ca răspuns la cartea lui de vizită, Max Jacob primeşte o scrisoare de la Pedro Manyac, singurul dintre aceşti tineri spanioli care vorbea franţuzeşte, rugîndtul să treacă pe la atelierul din bulevardul Clichy. Ceva mai puţin entuziasm,

ceva mai puţin instinct, o zi mai agi» tată, şi această vizită n»ar mai fi avut loc. Dar Max Jacob vine la întîlnire în ziua şi la ora fixată. Picasso şi el se privesc unul pe altul, îşi strîng mîinile de mai multe ori şi pun în aceste mute strîngeri de mină tot ceea ce nu pot să spună prin viu grai. Max Jacob cercetează, unul cîte unul, tablourile trîntite grămadă în odaie [se

spune că Picasso face cîte unul sau două pc zi sau pc noapte; pentru vizitator, totul era ca o explo» rare într*o lume cu limite imprevizibile. Se face tîrziu. Cu voioşia firească a spaniolilor, prietenii lui Picasso 6
2încep să vină la atelier şi vin ca să rămînă acolo. Ştiindu:se cu toţii săraci, nu se sinchisesc de pretenţiile care ar complica viaţa unor oameni înstăriţi. Îl opresc pe **Max** Jacob să împartă cu ei aceea ce vor numi o masă. Unul coace fasole. Nefiind destule

scaune, mulţi s*au aşezat pe jos. Un vas poros trece din mînă în mînă, acel *porrón** pe care Picasso îl va picta adesea mai tîrziu şi care se află încă şi astăzi, din sticlă verde de culoarea frunzei fragede, pe o comodă din rue des Grands^Augustins; atunci l*a învăţat pe Max Jacob să bea din el. Intrucît conversaţia între scriitor şi aceşti spanioli care abia o rup pe franţuzeşte se încheagă greu şi cum înţelegerea cu noul venit este în mod tacit completă, toţi încep să cînte. Vocile străinilor şi aceea a singurului francez dintre ei se amestecă pentru a regăsi simfoniile lui Beethoven. Picasso nu e de loc muzician. El tace. Se uită

la vechii lui prieteni şi la noul vizitator. E mulţumit. Max Jacob avea să păstreze o amintire luminoasă despre tînărul spaniol. « Era foarte frumos, îşi amintea el mai tîrziu, avea o figură ca de fildeş, fără nici o cută, în care străluceau doi ochi mai mari decît sînt astăzi şi cu părul ca pana corbului încadrînd fruntea mică. » A doua zi, Picasso se duse să*l vadă pe Max Jacob acasă la el, însoţit ca de obicei de prietenii lui spanioli şi indispensabilul interpret, Manyac. Max Jacob locuia într*o cămăruţă de pe quai aux Fleurs. Camera e sără* căcioasă, dar pereţii sînt acoperiţi cu litografii de Dau. mier, de Gavarni, atît de

ieftine pe atunci, şi cu imagini din Epinal pe care Max Jacob a început să le colecţio* neze pentru prima dată. Spaniolii pleacă tîrziu seara, Manyac adoarme într*un jilţ, Picasso şi Max Jacob îşi vorbesc prin semne, prin cîte un cuvînt rostit din cînd în cînd, prin glasul privirilor şi zîmbetelor lor. Despre omul pe care nwl cunoaşte decît din ajun, Picasso ştie doar că e poet, şi el are un respect adînc pentru cei ce mînuiesc cuvintele şi izbutesc să producă emoţie, să facă să vibreze o muzică din alăturarea lor, din înăharea sau coborîrea lor. Numele de poet va fi totdeauna pentru el un titlu de nobleţe. Se va simţi

totdeauna mai aproape de meşterii mari ai cuvîntului, decît de prietenii săi pictori. Îi cere lui Max Jacob să*i citească poemele sale,

* În spaniolă în text, o garafă cu cioc (n. r.)

.cerere în aparenţă absurdă, căci era ca şi cum ai pune un muzician să cînte în faţa unui surd. Lucrul cel mai neaşteptat este însă că nici el, nici Max Jacob n<au văzut atunci cît de ciudată era această dorinţă, şi în noaptea aceea, în prezenţa lui Manyac care dormea, Max Jacob îi citi lui Picasso poemele sale, chiar şi pe acelea pe care nu le arătase încă nimănui.

Miracolul acestei întîlniri o dată spulberat, în zorile ceú trezeau la realitate, poetul trebuie să se fi întrebat ce a putut să înţeleagă Picasso din această lectură. Nu mare lucru, desigur. Chiar de<ar fi ştiut mai bine franţuzeşte, el ruar fi putut să<şi dea seama de sunetul nou pe care4 aducea această poezie, ce avea să rămînă atît de multă vreme confidenţială. Dar artistul privea omul pe care4 avea în faţa lui, cu chipul încadrat de o barbă neagră, cu o frunte largă şi netedă, cu ochii lucitori în care scînteierile rîsului jucau pe un fond de tristeţe, cu nasul ce începea cu o linie dreaptă şi se curba apoi uşor spre vîrf, cu buzele subţiri, sinuoase şi atît de mobile încît parcă trăgeau întreaga figură în lanţul expresiilor. Max Jacob ştie foarte bine să<şi joace rolul atunci cînd are încredere în cineva. Iar pe Picasso nu4 înşeală pris virea, el are de la început acea siguranţă prin care îi îndepărtează pe cei ce4 stingheresc, sau îi apropie pe cei ce vin spre el fără nici un fel de recomandare. Dacă felul cum Max Jacob a citit în noaptea aceea poemele sale a fost de ajuns ca să le dea viaţă, atenţia cu care Picasso le<a ascultat a fost o garanţie a valorii lor, rezultat neprevăzut prin el însuşi şi care nu poate fi înţeles

decît de aceia ce<au asistat la trezirea atenţiei artistului pentru un anumit lucru, la felul lui de a<şi cîntări bine interlocutorul. Cînd s>au despărţit în zori, Max Jacob se simţea, după cum va spune mai tîrziu, « încurajat pentru întreaga viaţă » şi va explica: « Cres deam în el mai mult decît în mine însumi». E plin de recunoştinţă şi ţine să<şi arate gratitudinea faţă de pries tenul său, cu generozitatea lui de om sărac. Picasso admi< rase o gravură în lemn de Dürer, poate avutul său cel mai preţios; i<a dat;o. Şi văzînd interesul pe care4 arăta faţă de Daumier, de Gavarni, de imaginile din Epinal, i<a dat totul.

Legătura care se încheagă între ei se sprijină de asemeni pe acea izolare morală şi pe acea sărăcie materială ce le 6

4sînt comune. «Eram nişte copii pierduţi şi unul şi altul», mărturiseşte Max Jacob. Dacă a căpătat de la cel mai tînăr decît el atîta forţă, acea forţă prin care Picasso îşi copleşeşte prietenii ce sînt destul de rezistenţi ca să nu fie zdrobiţi, el i»a dat în schimb mai mult, poate mai mult chiar decît îşi închipuia. Max Jacob a fost primul intermediar spiritual între Picasso şi Paris, a fost de asemeni interpretul Franţei pe lîngă el. Acest fiu de rătăcitori ce au prins rădăcini în pămîntul francez avea o sensibilitate mai vie decît aceia care nu s<au minu< nat niciodată de miracolul stabilităţii, un ataşament mai conştient pentru o ţară a cărei faţă statornică i<o arăta acum tînărului spaniol. Picasso avea să rămînă, în reacţiile sale omeneşti şi în emotivitatea lui, un autentic spaniol. Mulţi dintre prietenii lui, descoperind la el anumite trăsături, ere» deau că văd ţîşnind Spania în modul cel mai

neprevăzut, dar o femeie, care o bucată de vreme şi»a împărţit viaţa cu el, declară că violenţele lui pot fi interpretate prin analogie cu izbucnirile proprii slavilor, că se pot găsi în el trăsături venind din orizonturi nemărginite Totuşi, dacă s»a dezrădăcinat, purtînd în el întreaga Spanie, marea sa aventură spirituală pe planul creaţiei n»ar fi putut să se fixeze şi să se afirme cu atîta forţă nicăieri în altă parte decît în Franţa. Influenţele ce se exercitau asupra lui n»ar fi căpătat probabil atîta amploare într»un climat mai puţin favorabil evoluţiei lui şi chiar propria sa influenţă nu s»ar fi putut exercita atît de puternic dacă n»ar fi trezit ecouri aşa de concordante. Ridicîndu»se spre celebritate, în orgoliul efortului său triumfător, Picasso nu avea să uite totuşi că în acest Paris, la primul contact neospitalier, un francez, un poet francez l»a primit ca pe un frate.

Despre această primă întîlnire ar fi putut să rămînă o mărturie preţioasă. Picasso ha pictat atunci pe prietenul său aşezat pe podea, în mijlocul cărţilor lui, în faţa unui foc mare, dar « o pînză pierdută şi pe urmă repictată », notează cu părere de rău Max Jacob. Tabloul a fost, într»adevăr, repictat cu altceva. Pînzele erau scumpe, ele lipseau adesea furiei creatoare a lui Picasso, şi apoi nici unul din ei nu bănuia cît de reve» lator ar fi putut să fie acel portret. Picasso a pictat dea» 66 supra una din cele mai frumoase *Maternităţi* **ale lui**

din acea vreme, aceea în care el izbuteşte o compoziţie perfectă pentru a exprima comuniunea dintre mamă şi copil. Mama stă ghemuită cu picioarele ei lungi bine fixate pe sol, copilul e adăpostit între faldurile grele ale mantiei sale, susţinut cu o mînă foarte lungă şi foarte fină; capul mamei e aplecat, greoi, spre fruntea copilului, formînd un singur bloc cu el (colecţia Maurice Wertheim, New York).

Oare Max Jacob — viitorul Max Jacob* — să fi fost întru» cîtva consolat la gîndul că portretul său fusese înlocuit cu imaginea unei Fecioare? Picasso nu crede că răzuise cu totul pînza mai înainte. «Dacăs»ar radiografia tabloul, este posibil ca portretul să se mai

---

* în **1914 Max** Jacob s*a botezat (n.t.).

vadă încă », spune el cu un accent de regret pentru această operă pierdută. In vremea cînd i»a făcut portretul prietenului său, ei se vedeau foarte des. Sub aparenta dezordine a vieţii lui Picasso, există totuşi elemente constructive esenţiale în existenţa lui. în cursul acestor întîlniri frecvente, pe măsură ce Picasso învaţă franceza, în ciuda deosebirilor de caracter dintre ei, se relevă unele trăsături comune ce se afirmă într<o înţelegere mutuală deplină. Umorul lor specific este foarte apropiat, la fel ca şi trecerea bruscă de la tristeţe la pofta de a rîde, ca şi ascuţimea prin care sesizează cusururile omeneşti, sau grija de a nu cade în patetism, ori înclinarea lor către mistificare. Toţi cei care hau cunoscut pe Max Jacob oscilînd pe coarda întinsă a viziunilor lui bizare, a maliţiozităţilor lui tot aşa de neprevăzute ca şi înduioşările lui, nsau putut să determine niciodată exact la el momentul trecerii de la seriozitate la glumă. Izbucnirile intempestive ale lui Picasso, pirue» tele lui de om nestăpînit îşi au probabil originea în acele zile depărtate cînd Max Jacob îşi arăta toate faţe» tele spiritului său, cînd îşi desfăşura însuşirile lui bune de cabotin. Nimic nu seducea, desigur, mai mult pe un tînăr de douăzeci de ani, a cărui viaţă era sumbră, iar viitorul nesigur, decît desfătările unui haz în comun. Picasso îl prezintă pe Max Jacob prietenilor lui spanioli care vin în număr tot mai mare la Paris « ca sub prada unei contagiuni».
în toamnă, Mateo de Soto îl întîlneşte aici. Picasso îi desenează faţa pătrată, cu un nas puţin turtit, cu ochii lunguieţi umbriţi de pleoape grele şi cu o bărbuţă ceri dă aerul unui poet romantic c*Portret*, proprietatea lui Picasso).
Cîteva zile mai tîrziu, soseşte Sabart£s. Picasso şi de Soto îl aşteaptă în gara d'Orsay, pe la ceasurile zece dimi* neaţa. Primul gînd cared frămînta pe Sabartes — atît de caracteristic pentru el — este că a tulburat tabieturile prietenului său. « De ce te*ai sculat aşa de devreme? » îl întreabă el. « Ca să vin să te aştept », răspunde Picasso. Datorită prezenţei lui Sabartes, o întreagă perioadă a vieţii lui Picasso ne este din nou dezvăluită prin căldura prieteniei lui; cît timp vor fi împreună, nu se va pierde nici un amănunt din pitorescul sărăciei împărţită la» olaltă, din zbuciumările creaţiei, şi mai tîrziu el va face să retrăiască o întreagă epocă prin acea putere de

evocare ce redă, în toată intensitatea ei, atmosfera unei vieţi grele, precum şi acea apăsare tainică a realităţii celei mai sordide.
Tinerii spanioli hoinăresc pe străzile Parisului, dornici să se topească în fiinţa marelui oraş. Ca toţi străinii fără relaţii, pentru a»şi face singurătatea mai plăcută, ei se caută unii pe alţii şi caută un punct de legătură, un loc unde să se întîlnească mai uşor în cursul serilor goale si lungi.
în peregrinările lor prin Montmartre, descoperă un local destul de prăpădit pentru a primi drept clienţi obişnuiţi nişte oameni ce par a împuşca francul. Localul se află în piaţa Jean»Baptiste<Clement, piaţă numai cu numele, căci e o groapă întunecată, fără felinare, fără trotuare, fără pavaj. Hruba al cărei prag îl trec are un nume argotic de dispreţ: « Zut! »* Unii dintre spanioli, cu toate că, asemenea tuturor străinilor, învăţaseră la Paris argoul înainte de a cunoaşte bine franceza corectă, trebuie să fi ignorat la început semnificaţia acestui cuvînt, dar scurta lui pronunţie, ce suna ca o sfidare, desigur că le>a plăcut. In fundul crîşmei, mobi» lată cu o tejghea şi cîteva butoaie de bere în loc de mese, la dispoziţia trecătorilor, se afla o cămăruţă cu un aspect atît de puţin atrăgător că numai tinereţea şi sărăcia spa» niolilor rătăciţi în Paris puteau să o accepte ca un refu' giu. Pe jos e pămînt gol, nişte laviţe viermănoase sînt
|!7 * La dracu! tn.t.).
înşirate de<a lungul pereţilor mînjiţi de jeg şi igrasie, iar pînzele pe care păianjenii le<au ţesut în jurul lămpilor sînt atît de groase încît lumina abia se strecoară prin ele. Dar spaniolii vin atît de des aici încît murdara odăiţă le este în curînd rezervată numai lor. Patronul, Frede, cu o beretă înfundată pe cap, purtînd în bandulieră o ghitară la care acompaniază uneori cîntecele muşteriilor dintr*o încăpere alăturată, umblă încoace şi încolo cu o cofă de bere în mînă. în curînd le va spune «micuţii mei» noilor săi clienţi, graţie cărora va deveni, mai tîrziu, celebru. într<o zi, cuprins de un acces de generozitate, Frede va vărui pereţii şi tavanul, va şterge lămpile de funingine. Spaniolii se simt atunci la largul lor. Picasso şi Rămân Pichot se pun pe treabă. Pe pereţii proaspăt văruiţi, Picasso desenează cu vîrful pensulei trupuri de femei goale, dintr*o singură trăsătură.

Alături de ele pictează un schivnic: «*Ispita sfintului Antoni»* strigă prietenii lui. Picasso se opreşte din lucru. Pensula sa alergase atît de repede pe perete, şi cu atîta siguranţă, încît părea mînuită de un prestidigitator. Pichot, la rîndul său, pictează întrmn colţ turnul Eiffel, emblemă a oraşului pentru orice străin, şi, ca o ilustraţie a vremii; dirija« bilul lui SantosiDumont, în plin zbor. O bucată de perete rămîne liberă. Picasso schiţează acolo, în trăsături mari de pensulă, portretul lui Sabartes, de la brîu în sus, mai mare ca în natură, adevărată efigie de poet, într<o atitudine declamatoare, cu un text în mînă. Deasupra capului său, un liliac, amintind stema oraşului său natal, îşi desfăşoară larg aripile. Odăiţa de la «Zut! » a devenit un colţ al Spaniei transplantat în Paris. Viaţa marelui oraş bate la uşile acestui refugiu improvizat,. Uneori ea se preface aici în adevărat tărăboi. într<o seară, din încăperea alătura« tă izbucnesc ţipete şi răcnete îngrozitoare: se încheia o socoteală, cu ajutorul cuţitelor. în altă seară se aud nişte împuşcături. Frede apare, foarte liniştit: «Nuri nimic, micuţii mei. Nu vă alarmaţi...» Şi toarnă bere, fără săsi tremure de loc mîna.
« Să bem . . . asta nu se întîmplă în fiecare zi. . . Haide, beţi...»
Sabartes evocă şi mica locuinţă din bulevardul Clichy pe care Picasso o împarte cu Manyac, două camere, 68 dintre care cea mai mare, mobilată sumar, aşa cum se vede în celebrul tablou *Ligheanul,* servind de atelier, în timp ce lucra la acest tablou, pictorul a dat la o parte de pe măsuţă grămezile de cărţi, de hîrtii şi de obiecte ce*o umpleau de obicei. Pe jos şi pe lîngă pereţi, de jur împrejurul odăii, se îngrămădesc tablouri. Acela, căruia prietenii îi spun *Înmormîntarea lui Casagemas,* şi care stă, nu se ştie cum, în picioare, ascunde în dosul lui o harababură de nedescris.
într<o seară, Sabartes îl întîlneşte acolo pe Max Jacob, care vine deseori să<şi vadă prietenul, mai totdeauna cu o carte sub braţ. în seara aceea, Max Jacob alesese un volum de Verlaine pentru a le citi din el prietenilor săi spanioli. Aceştia nu cunosc franceza mai bine decît o ştia şi Picasso la început, dar muzica versurilor între» geşte sensurile pe care ei nu le înţeleg. Max Jacob citeşte rar, cumpănit. Apoi se însufleţeşte, furat de pro» priul său entuziasm, gesticulează, ridică vocea.

S«a înserat, dar el continuă să citească. Ţine cartea în mînă, însă nu mai vede literele; recită poemele din memorie în camera liniştită se face, o dată cu lăsarea nopţii, frig. De la sobiţă nu mai adie decît foarte puţină căldură. Acestor tineri care au o viaţă întreagă înaintea lor, Max Jacob le citeşte lin, grav:

Somnul negru se aşterne Peste viaţa mea, uşor. Mici un vis nu se mai cerne, Mici speranţa şi nici dor. . .

Se simte foarte aproape de sărmanul Lelian, dar această spaimă de viaţă ce»l tulbură pare o lecţie stranie potri* vită pentru tînărul său prieten spaniol chinuit de aspiraţii imense, de foamea de a înfăptui imposibilul. . .

Sînt copilul din landou Legănat încet de>o nună La gura unui cavou . . .

citeşte Max Jacob. Şi vocea îi coboară, i se stinge. *Tăcere. Tăcere . . .* Ultimele cuvinte le şopteşte întrmn (19 suspin, apoi se opreşte şi cade la pămînt. Sabartes, la sosirea lui aici, luînd contact cu opera lui Picasso şi cu anturajul actual al pictorului, a fost cu ade< vărat surprins văzînd cît de bine şi<a însuşit prietenul său atmosfera pe care o respiră, efectele de lumină, impresiile vizuale, ambianţa însăşi a camerii în care lucra. Cînd se familiarizează cu ultimele tablouri ale lui Picasso, este cuprins de ameţeli, ca şi cum s»ar clătina pe marginea unui abis. Simte că ssa întîmplat ceva cu prietenul său şi nu numai pe plan pictural: o mare zguduire interioară, o trezire la realitate, trezire în faţa căreia se îndepăn tează, întoadevăr, la douăzeci de ani, tinereţea lui. Din împroşcările de culoare, din acel foc de artificii care pătrunde pînă în inima tablourilor lui, se desprinde un conţinut nou, o nouă viziune a umanităţii. Transform marea nu s<a făcut de la o zi la alta. Salturile lui Picasso, oricît de bruşte ar părea, sînt prevestite de tranziţii, de stagii pregătitoare, mai mult sau mai puţin precis pitate. în astfel de momente premergătoare unei schim< bări radicale, fiecare tablou e ca! un pas înainte întno direcţie pe care numai el singur o prevede, sau care i se impune în mod irezistibil. *Femeia machiată* (Muzeul din Barcelona) se detaşează încă, prin coloritul ei curgă» tor, de un fond imprestriţat ca o cortină de perle, dar ea nu mai este din acelea care strălucesc, cu carnaţia lor nudă, sub o găteală sclipitoare, ca în *Curtezana cu gitwaericale*

(fosta colecţie Ricardo Vines); zîmbetul ei pieziş e lipsit de voioşie, corpul ei nu se mai etalează ca o plantă cărnoasă, ci adunat se înscrie ca într«un dreptunghi aşezat de<a curmezişul, între braţele ridicate. Tema solitudinii pătrunde în opera lui Picasso pentru a o domina de aici încolo, temă faţă de care ascendenţa lui spaniolă — Spania bîntuită de singurătăţi — ha făcut deosebit de sensibil. *Arlechinul sprijinit în coate,* cu întregul arabesc al trupului său, apare apăsat de gîndu» rile lui sumbre, ca şi cum nu şi<ar mai regăsi niciodată zîmbetul de comandă (colecţia Henri Clifford, Phila» delphia).

Contrastul dintre costumul bălţat al măscăricilor profe» sionişti şi tristeţea pe care Picasso o descoperă în ei este deosebit de mişcător. El pictează ceea ce nu se poate comunica din suferinţa omenească, simţămîntul de singurătate în doi. Arlechinul, cu bărbia îngropată în palma sa, întoarce capul întno parte, aproape fără 70

să simtă prezenţa femeii ce se strînge lingă el, cu faţa dură între umerii mlădioşi, cu gura alungită şi sinuoasă, crispată de amărăciune. *Arlechinul şi perechea lui* cMuzeul de artă modernă. Moscova) se lipesc atît de strîns unul de altul încît căldura se strecoară dintrmn trup în celălalt, siluetele lor formînd un bloc. Compoziţia este atît de savantă încît acest bloc alcătuit din două trupuri, cu aplaturi de culoare vie cu un contur negru, este privit dintr«o singură parte, înfruntînd vidul. E surprins zător că un tînăr de douăzeci de ani cunoaşte atît de bine contradicţiile iubirii ce leagă două fiinţe, dar le şi izolează în amărăciunea lor. Şi mai curios e faptul că dispune de mijloace aşa de sigure pentru a exprima acest conflict sufletesc.

Această sensibilitate nouă este preludiul schimbării creatoare ce se săvîrşeşte atunci în el. Se află întrso stare intensă de receptivitate, pregătit mai ales să se lase călăuzit de impulsiuni ce vor declanşa în el un mecanism, impulsiuni asupra cărora nu se ştie nimic precis. « Se ştie vreodată de unde porneşte o influenţă? răspunde într<o zi Picasso. Se ştie ce poate să devină un stimulent pentru o operă nouă? Femeile, desigur; dar şi un animal, uneori un obiect, adesea nimic. Nu un tablou, ci mai curînd o pată, care se găsea acolo din greşeală sau din întîmplare. » Şi se apleacă spre o

pînză, ca şi cum ar căuta acea pată imaginară ce<ar fi putut desfereca în el o optică nouă. Ceea ce ilustrează însă mai bine decît aceste cuvinte fervoarea lui continuă, mobilizarea permanentă a forţelor lui creatoare, este ascuţimea privirilor sale. în cursul acestui an 1901, de fapt în cursul unei singure veri, focul de artificii s*a stins într<o bună zi sub pensula sa. Culoarea s>a golit cum se goleşte un ceas cu nisip. Ta* bloul dedicat memoriei lui Casagemas, pe care prietenii lui barcelonezi îl văd în atelierul său în toamna lui 1901, e scăldat într<o lumină lunară. Dar acest clar de lună nu e monopolul morţilor. Tentele repede ofilite fac şi climatul celor vii. Feţele noi impun această viziune crepusculară, un sens nou al volumelor reclamă o economie a culorii. îndreptarea către o lim< pezire a formei este preludiul limpezirii culorilor. « Arabescurile specifice perioadei albastre au precedat tonalitatea monocromă, subliniază Picasso. Priviţi, de 71 exemplu. *Arlechinul şi perechea lui. »* Sîntem dintr<o dată foarte departe de debuturile lui, prin acea zvîcnire a luminii în afara obiectului, a culorii reflectate, prin acea participare a fondului la prezenţa umană din primul plan. Cînd culoarea curge încă în relief, părînd întinsă cu degetul, ca în micul tablou *Mamă cu copilul ei Ungă oftntînă* (proprietatea lui Picasso); cînd pare menită să se topească în strălucirea bazinului şi în oglindirea apei — chiar şi atunci observăm că dis» punerea tentelor luminoase e deja subordonată unei structuri riguroase, e închisă în conture foarte stricte, re» ducînd trupul mamei la forma unei coloane care se înalţă. Cînd Picasso adoptă, în acest prodigios an 1901, una din marile teme ale viitorului său: Maternitatea, unitatea dintre mamă şi copil se accentuează cu atîta putere încît ar fi putut să treacă un lung timp între încercările mul» tipie care duc la o construcţie triunghiulară tot atît de riguroasă ca şi aceea a unei compoziţii clasice. «De fapt, spune Picasso, totul s»a făcut foarte repede.» Un zîmbet uşor îi flutură pe buze la amintirea acestui ritm precipitat. « O lună a fost de ajuns, adeseori două cel mult, pentru a aduce această schimbare de la un tablou la altul. » într«o zi, Picasso a văzut cum razele piezişe ale soarelui cădeau albăstrii pe pereţii camerei sale, aruncînd pete de aur închis şi umbre albastre»verzui pe trupul unei *Femei îmbăindwse-,* în ciuda detaliilor

realiste, banala scenă capătă în această nuanţă de lumină o semnifi» caţie deosebită, mai accentuată de arabescurile corpului, extrem de alungit, cu capul mult aplecat şi tras între umeri, cu sinii atîrnînd moi între cele două braţe (Phillips Memorial Gallery, Washington). O dată cu apariţia fazei albastre, carnaţia strălucitoare a femeilor devine din ce în ce mai palidă, surîsul lor se stinge pe buzele prea strînse: *Femeia cu coc* **(colecţia Harry Bakwin, New York) are faţa lungă, ochii migdalaţi şi distanţaţi, nasul uşor deviat, gura trasă într«o parte de amărăciuni ascunse, iar acea asimetrie a feţei cu fruntea acoperită de o şuviţă neregulată e accentuată de un coc înalt ce alunecă strîmb şi ameninţă să cadă. Figura grea este sprijinită în mîinile mari, mîini de muncitoare, braţele neobişnuit de lungi sînt proptite pe masă, capul e îngropat între umerii rotunzi ce se încovoaie ca sub o povară. Este exprimată aici împăcarea cu suferinţa, aşteptarea 72**
a ceea ce nu va mai veni şi, în această resemnare acuzai toare, pregătirea pentru ceea ceri mai rău: viaţa care continuă. La fel apare şi femeia din *La cafenea* **(Muzeul de artă modernă, Moscova), cu un pahar gol dinainte, cu bărbia într»o mînă, iar cu cealaltă mînă, lungă şi osoasă, pe umăr, ca şi cum s*ar apăra de nişte lovituri. Ea e soră cu** *Femeia cu braţe încrucişate* **(Colecţia Chauncey McCormick), al cărei cap se întinde înainte, ameninţător, cu privirea fixă, cu gura umflată de plîns şi moale ca a acelora care se gîndesc la sinucidere. Ea anticipează** *Băutoarele de absint* **(Muzeul din Hamburg) pe jumătate prăbuşite pe scaunele lor, sau aţipite, tremurînd sub şalul gros, ţinut strîns pe trup, ca şi cum moartea le*ar fi şi pătruns fiinţa.**
Acestea sînt acele femei despre care Rilke spune că «viaţa s»a jucat cu ele, punîndude primăveri după primăveri în braţele deschise, totdeauna în zadar, pînă cînd şuau îndoit umerii», femei care « n<au căzut prea de sus de pe treptele speranţei şi nu s»au lovit prea tare, dar s*au vlăguit în aşa hal că viaţa nu mai are ce Aidoma lui Malte Laurids Brigge*, Picasso descoperă acea lume de epave ce colindă Parisul, fiinţe azvîrlite la o parte de viaţă şi care se tîrăsc pe lîngă zidurile leproa» se. întocmai ca şi tînărul danez, el cunoaşte experienţa singurătăţii ce se abate dintr»o dată, în

mijlocul mulţii mii, asupra unui străin. Despre această singurătate picto» rul ne*a lăsat o imagine sfîşietoare.
După sosirea lui Sabartis la Paris, el a luat obiceiul de a se întîlni cu prietenii lui spanioli la Lorraine, o cafenea din Cartierul latin frecventată de mulţi intelectuali francezi ce credeau că se freacă acolo de celebrităţile zilei sau ale viitorului.
într»o seară, Sabartes aşteaptă pînă tîrziu sosirea priete» nilor săi, căci Picasso se hotărăşte totdeauna greu să«şi părăsească atelierul. Sabartes a adoptat ţinuta artiştilor parizieni cărora pe vremea boemei li se spunea calfe de pictori. Poartă părul castaniu în plete lungi încadrînd fruntea mare. îmbrăcat întrrnn veston de catifea reiată, cu o jiletcă închisă pînă la gît, el seamănă cu obişnuiţii cartierului. Se simte însă foarte singur şi dezrădăcinat.
73 * Eroul din proza lui R.M. Rilke Cn.t.).
Privirea lui mioapă scrutează mereu, cu tresăriri de spe» ranţă şi dezamăgiri, sala năclăită de fum. Cu bărbia sprijinită în palmă, înconjoară cu cealaltă mînă paharul din faţa lui, ca şi cum s»ar agăţa de un colac de salvare. Picasso îl zăreşte astfel de departe, prin perdeaua de fum albăstriu, cu capul întors, cu privirea rănită, cu col» ţurile gurii ascuţite, cu mîna bîjbîind. Imaginea e atît de impresionantă încît se decide să»l picteze pe prietenul său aşa cum ha văzut întrmn moment de părăsire.
Se aşază, ca de obicei, pe un scaun scund şi rablagit, în mijlocul atelierului său, şi fixează pînza la suportul cel mai de jos al şevaletului; pictează îndoit pe jumătate, cu paleta pusă pe duşumea, alături de el. Pare să caute poziţia cea mai puţin comodă,« ca spre a»şi ţine spiritul treaz sub imboldul dificultăţilor...» Cînd înmoaie pensula în culoare are gesturi de îndrăgostit. In jurul lor pluteşte o linişte atît de adîncă, încît se aude « fîşî» itul pensulei pe pînză », linişte tulburată doar de scîrţî» itul scaunului pe care Picasso, în febra lucrului, îl seu» tură cu toată greutatea sa, fără să»şi dea seama. Totuşi, numai arareori se lasă absorbit cu totul; din timp în timp rosteşte cîte ceva, ca spre a<şi dovedi lui însuşi că spiritul i»a rămas treaz. Luciditatea lui se apără împotriva asaltului transei creatoare.
Acest tablou, intitulat şi *Ţapul de bere* (Muzeul de artă modernă, Moscova) nu e numai portretul unui prieten.

Este totodată, reflectată ca într»o oglindă, imaginea halu; cinantă a acelei nelinişti ce se stîrnise în el atunci cînd şi»a văzut prietenul rostogolindu»se în « abisul singură» tăţii». Depresiunile sufleteşti sînt la această vîrstă atît de apropiate că încep să vibreze la unison de îndată ce o singură coardă a fost atinsă. Cînd pictează, tot atunci, un alt portret al lui *Afatee de Soto* (colecţie particulară, Hamburg), îl pictează şi pe acesta într»o lumină crepusculară, cu faţa palidă năpădită de umbre de un albastru verzui, cu părul în aceeaşi tentă, cu privirea aplecată spre mîinile care lucrează deasupra unei feţe de masă vineţie. Cîteva pete de culoare, rozul urechii, fondul roşu al unui tablou de pe perete, par să nu servească decît a reliefa ansamblul verzui, ca răscolirea unor ape adînci. Soto este şi el cufundat în singurătatea lui de creator. Fiecare fiinţă umană e încen 71
cuită de această zonă de netrecut, ca întrmn chenar negru de vitraliu. Suferinţa personală este incomunicabilă. Picasso şi;a făurit, încă de la douăzeci de ani, o optică foarte personală. «Dacă reclamăm sinceritatea artistului, nu putem admite ca ea să se situeze în afara durerii », scrie prietenul său. Dar această nouă concepţie despre viaţă, descoperirea suferinţei omniprezente, căreia îi corespunde o întunecare a paletei sale, este deconcer* tantă pentru anturajul parizian al lui Picasso. Ea îl deconcertează mai ales pe managerul său de atunci, pe Manyac, care fusese sedus, la Picasso, de izbucnirea culorilor, de virtuozitatea plăcută a primei lui maniere. O asemenea schimbare i se părea arbitrară, dăunătoare intereselor lui Picasso însuşi ca şi alor sale. Noua manieră este în mod hotărît mai puţin comercială. Dacă Picasso îşi nemulţumeşte, pentru prima dată, printno evoluţie bruscă, giranţii bogăţiei lui artistice, dacă el caută un drum menit sări îndepărteze pe eventualii clienţi, acesta nu este decît preludiul unor atitudini de dispreţ şi mai specta* culoase încă. De la un tînăr de douăzeci de ani însă, de la un necunoscut, s*ar putea aştepta ceva mai multă supleţe, s*ar putea c :rede că e înclinat să facă unele con» cesii spre a ieşi din umbră şi a scăpa de sărăcie. Manyac este cel dintîi care nu înţelege intransigenţa fundamentală a lui Pablo Picasso; alţi reprezentanţi ai intereselor lui financiare vor face aceeaşi experienţă. Manyac se socoteşte cu

atît mai îndreptăţit să ia măsuri, cu cît Picasso depinde de el, locuieşte în atelierul închi* riat de el, trăieşte din avansurile băneşti pe care i le*a acordat el. Convieţuirea înăspreşte şi mai mult raportu» rile dintre ei. Oriunde s*ar afla, Picasso se simte ca la el, în modul cel mai firesc. îşi invită prietenii în atelierul plătit de Manyac, îi opreşte la dejun sau la cină, ca şi cum el ar fi singurul stăpîn. în chip făţiş, Manyac plea* că de acasă cînd găseşte acolo invitaţi străini. Fricţiunile zilnice sfirşesc prin a4 obosi pe Picasso, prin ari tăia pofta de lucru. Umblă haishui prin Paris. Se împrieteneşte cu un sculptor spaniol, Paco Durio, care locuieşte pe strada Ravignan, într*o ciudată cocioabă de lemn. Cînd i*a trecut prima dată pragul, el nu se îndoia cîtuşi de pulin că într»o zi o va face celebră, dar deo< camdată nu e decît un tînăr fără rost care pică adesea la 75 căderea nopţii şi se interesează de lucrările prietenului
său, ca şi cum ar veni acolo numai de dragul sculpturii, încruntat, le mărturiseşte prietenilor săi că nu aşteaptă decît banii făgăduiţi de tatăl lui pentru a pleca. De bună seamă, nu i»a fost uşor să ceară aceşti bani, însemna că»şi recunoaşte eşecul, dar privaţiunile la care îl supune Parisul sînt mai presus de forţele lui. Nu are nici măcar cu ce să»şi cumpere cîţiva cărbuni spre a<şi încălzi ate< lierul. Iarna e grea. Cînd prietenii săi întîrzie la « Zut! » sau cînd drumul pînă pe malul stîng al Senei li se pare prea lung, îi opreşte la el. Soto locuieşte uneori aici; Sabartis doarme cîteodată şi el la Picasso. îşi pun drept perne la căpătîi cărţile groase pe care le găsesc în casă. îngrămădesc pe ei toate hainele pe care le au. Tablou» rile slujesc de paravane împotriva vîntului care suflă pe sub uşă. După patruzeci de ani, Sabartes îşi aminteşte încă bine de chinurile din acele nopţi friguroase. La capătul şederii lui în Paris, înainte de a pleca din nou spre Barcelona, în ianuarie 1902, Picasso pictează un ciudat *Autoportret* (proprietatea artistului). Dacă pro» priile lui mărturii n*ar concorda cu cele ale prietenilor săi, n«am crede că acesta este portretul unui tînăr de douăzeci de ani Şi»a lăsat o mustaţă ţepoasă şi o barbă în coleretă. Pe faţa pătrată, obrajii sînt supţi, ochii mari, încercănaţi, par a se adînci în orbite. Privirea ce caută să se aţintească asupra spectatorului este de o tristeţe stăruitoare, ca şi cum ar vrea să nege orice

încredere în viaţă. Gura, cu buze cărnoase, strînse, se refuză confi» denţelor care, se ghiceşte, ar fi penibile. Nu e nevoie să ne mai uităm la gulerul ridicat al paltonului pentru a înţelege că avem în faţă portretul unui om care a suferit de frig, care a răbdat probabil de foame, care e atins poate de o boală. Este totodată chipul unui om maturizat, înşelat, dezamăgit, care a ţinut să fixeze pe pînză, fie numai şi pentru el singur, imaginea suferinţelor îndurate. Pentru viitorul lui Pablo Picasso, pentru neliniştile şi încăpăţînările lui de mai tîrziu, este desigur semni» ficativ faptul că la douăzeci de ani avea trăsăturile unui om trecut prin toate încercările.
ucrez mult, îi scrie Picasso, din Barcelona, lui Max
«L

IV. PENUMBRĂ ALBASTRĂ 1902—1904

Jacob. Arăt ceea ce fac prietenilor mei, *artiştii de aici* (subliniază el), dar ei găsesc că în lucrările mele e prea mult suflet şi de loc formă. E de<a dreptul caras ghios. Tu ştii să stai de vorbă cu oamenii ca aceştia,
dar ei scriu cărţi proaste şi pictează tablouri neroade. » Se observă, încă de pe atunci, acea iritare ce»l deters mină să respingă cu o ridicare din umeri sau cu un gest al mîinii obiecţiile supărătoare, ca şi cum ar alunga un roi de muşte Dacă unele critici ale mediocrilor nu»l lasă nepăsător, ele nu fac decît să»l îndemne să perse» vereze pe drumul ce şi l«a ales şi să»şi accentueze dîrzenia. Acest dispreţ e salvarea lui, împiedicîndu«l să facă conce» sii. Se împacă repede cu izolarea sa: aşa»i viaţa. « Asta e! » conchide el în franceza lui sumară. Christian Zervos avea să spună o dată despre el că este «omul cel mai orgolios al timpului nostru». Dar acest orgoliu pare a nu se datora nici celebrităţii, nici faptului că cele mai mari îndrăzneli ale lui n»au fost niciodată zăgăzuite, nici măcar succesului financiar, care, adesea, îi aruncă pe artiştii porniţi de la debuturi umile, la izbînzi uluitoare Acelaşi orgoliu îl stăpîneşte în momentul cînd totul pare să conspire în a»l descuraja, în a stîrni în el un cortegiu întreg de îndoieli. Viitorul Picasso nu este poate de înţeles decît prin această conşti» inţă asupra puterii lui care anticipează viitorul. Dacă n»a avut nici

un ecou, sau aproape nici unul, la Paris, 77 el constată o dată mai mult că nu va avea nicicînd
ecouri la Barcelona. Credinţa mediocrilor e slabă şi nici un « artist » dintre prietenii lui n«a trecut dincolo de o anume faimă provincială. Lucrările acestea « cu prea mult suflet », care i se reproşează, îi vor îmbogăţi cîndva pe colecţionari, dar această avere de mai tîrziu nuă procură, în prezent, nici cea mai mică independenţă materială. Locuieşte încă la părinţii lui şi se serveşte de un atelier închiriat de Angel de Soto, fratele prie< tenului său. Un pictor, alt prieten al lui Soto, plăteşte jumătate din costul chiriei. Acesta lucrează întrmn colţ şi Picasso în celălalt colţ. Cu toate că nu participă decît cu o mică sumă la plata chiriei, a umplut atelierul comun cu desenele, pînzele, culorile sale, cu munca lui febrilă şi cu prezenţa sa, în aşa fel că Soto însuşi îl va numi în curînd « atelierul lui Picasso ».
Această muncă îndîrjită nu e totuşi o încercare de a uita de lumea din jurul său, nu e o ferecare în el însuşi. Dimpotrivă, în acest moment, Picasso — foarte deschis spre ceea ce<l înconjoară — se află întrmna din acele rare perioade cînd reia contactul cu lumea exterioară şi se interesează de ceea ce i se înfăţişează înaintea ochilor. Aveam impresia că, după debuturile lui, cînd tot ce se îndrepta spre el devenea subiect şi materie picturală, momentul cînd a început să picteze peisaje se situează la un fel de cotitură a drumului său. « Da, e ceva ade< vărat în asta», reflectează Picasso. Peisaj ul este pentru el un fel de artă minoră, şi pare a se întoarce iar la ceva văzut, gata să atace o temă nouă, oarecum în felul cum o orchestră îşi acordează instrumentele înainte de a începe o simfonie.
78
Unul din peisajele pe care le pictează după întoarcerea la Barcelona este o vedere luată de la fereastra atelierului: *Casa albastră,* al cărei acoperiş de azur se contopeşte cu cerul, cu faţada în ocru şi cu strada care bate în vînăt. Acest albastru e mult mai intens decît acela al pînzelor pictate la Paris. Sabartes constată această evoluţie a noilor tablouri ale lui Picasso atunci cînd revine şi el — în primăvară — la Barcelona. Observă că schimbarea de lumină a mărit această intensitate. Sub soarele puten nic, umbrele lui Picasso

au devenit mai profunde. Ceea ce sub cerul sidefiu din Ile*de*France era încă gri<albăs< trui sau albastru<verzui devine la Barcelona un azur aproape pur.

S<a vorbit mult despre inspiraţiile epocii albastre, s«a subliniat înrîurirea pictorilor catalani, ca Isidro Nonell, sau a lui Sébastian Junyer, mult mai în vîrstă decît Picasso şi cu care el s*a împrietenit atunci. însă perioada albastră a început la Paris, iar la Barcelona a căpătat doar accente mai puternice, darurile de lună din lite< ratură, atît de la modă în epocă, reveriile nordice care saturaseră poezia catalană de la începutul veacului au putut avea o anumită influenţă asupra primelor încen cări ale lui Picasso. Monocromia lui Wistler bar fi putut încuraja de asemeni să păstreze unitatea colori* tului. S<a evocat — printre alte cauze — sărăcia picto* rului, care nun îngăduia să cumpere culori după pofta inimii, sau mai ales lumina slabă la care picta, de prefe» rinţă noaptea.

Rar se întîmplă ca o viziune plastică să ducă la interpre* tări atît de străine de geneza sa.

Oricare ar fi fost originile sau impulsurile primite de Picasso, tonalitatea albastră este strîns legată la el de o reînnoire generală, de o schimbare totală a raporturilor dintre fiinţa umană şi spaţiul în care evoluează ea: acordul între cele două elemente este obţinut prin pla» sarea pe pînză a blocurilor umane concentrate, scoţînd în relief independenţa lor de lumea exterioară. Perso* najele lui Picasso au de aici încolo centrul de greutate în ele însele, evoluează în jurul propriei lor axe, evită orice contact în afară de cel cu ele însele, sau, dacă e vorba de un grup, între ele. Maternităţile pe care le pictează sînt în aşa fel compuse încît creează unitatea cea mai completă între arabescul mantiei, înclinarea îndurerată a capului şi pruncul ce pare cuprins într<o rostogolire de valuri. Aceste fecioare ale lui Picasso — care nu sînt denumite astfel — sînt foarte apropiate de fecioarele florentine. Au ceafa copleşită, nasul pornind în linie dreaptă de la frunte, sprîncenele groase, mîinile strînse întrrnn pumn plăpînd, foarte lungi şi foarte suple, cu degete peste măsură de alungite şi de aceeaşi subţirime pînă la vîrfuri, mîini de altfel tot aşa de caracteristice pentru epoca albastră ca şi tonalitatea sa. Pruncul din braţele lor este de asemenea Pruncul atît de grav, cu

fruntea grea, al pictorilor quattrocentiştL Picasso îşi aminteşte în mod 79 vizibil de explorările lui la Luvru. La Paris, a discutat
mult cu prietenii lui barcelonezi despre sursele inspiraţiei artistice. « Susţineam atunci cu înverşunare, scrie Sabar» tés — şi ideea porneşte de la Picasso — că artistul adevă» rat trebuie să ignore totul; că prea multă ştiinţă te încurcă, te împiedică să vezi, îţi stinghereşte expansiunea prin lipsă de spontaneitate. . . în muzee, operele «Primitivi« lor» confirmă valoarea teoriei noastre; ele mărturisesc o inocenţă necontaminată de artificiu. » Acest mod de a gîndi nu e tocmai personal, el este acela al timpului şi mai cu seamă al mediului literar barcelonez. Admiraţia pentru cei cărora li se spunea atunci «Primitivii» a determinat puternicul curent prerafaelit. Dar pictorii englezi şi imitatorii lor germani n«au luat din Quattrocento decît partea cea mai evidentă, cea mai superficială: dispoziţia decora« tivă a planurilor, arabescul veşmintelor şi al părului, anecdota picturală. Picasso e mai aproape de un Botticelli — după ce Savonarola îl scărmănase — decît de pictorii» literatori englezi. Mamele lui, cum este aceea din pastelul *Maternitate* (colecţia Bernheim, Paris) sau din *Maternitate la marginea mării* (colecţia Fontbona, Barcelona), au acea căldură ocrotitoare pentru preţioasa povară şi acel sentiment al precarităţii universale ce copleşeşte Fecioarele îndurerate ale pictorilor religioşi. *Mărturisiri* (Muzeul de artă modernă, Moscova) tră» dează o amintire, interpretată magnific, a vreunei Bune Vestiri quattrocentiste. Compoziţia este de o îmbinare rafinată, ea dezvăluie tot ceea ce Picasso, la cei douăzeci şi unu de ani ai săi, a învăţat de la maeştri în privinţa subordonării corpurilor faţă de spaţiu. Susţinute parcă de faldurile veşmintelor, trupurile celor două femei se înalţă într«o mişcare paralelă pentru a se întîlni în partea de sus a compoziţiei, una aplecîndu»şi capul lîngă fruntea celeilalte, ca un arc odihnindu«se pe două coloane. Apropierea celor două capete exprimă totodată o pro» funzime psihologică ce pare prematură la un artist atît de tînăr. Femeia apăsată de greutatea mărturisirilor ei tace, cu pleoapele grele lăsate în jos; groaza e însă în privirea celei care a ascultat, al cărei ochi văzut din

profil, larg deschis, e deja făcut ca şi cum ar fi privit din faţă.

Mamele lui Picasso, drapate în felul statuilor antice, sînt totuşi surorile acelor femei decăzute pe care el a

80

început să le picteze la Paris şi a continuat să le evoce la Barcelona. Acelaşi model pare să«i fi servit pentru pastelul *Maternitate* (Bernheim) ca şi pentru *Bâutoarea aţipită* (Hamburg), amîndouă cu cîte o şuviţă de păr ce le cade pe obraz. *Femeie şezînd* (fosta colecţie Vollard) ca împietrită, cu nasul ei mare şi drept, seamănă cu con» fidenta îngrozită din Muzeul de la Moscova. *Femeia aşezată lîngâ mare* (colecţia Stein), împovărată de durere, duce pînă la ultima culme suferinţa tuturor acestor femei ghemuite între braţele încrucişate şi ferin» du<se de lumea ce le<a fost atît de potrivnică. Tabloul e compus din acea repartiţie " 1 r 1 1

în planuri mari, cu felul

în faţa unui vid, cu acea

acela de a contura o siluetă

alură monumentală spre care evoluează acum opera lui Picasso. Femeia de aici aminteşte de *Prostituatele la bar* (colecţia Walter P. Chrysler) care nu se văd decît din spate: ele au încă aceea atracţie profesională provo» cântă, însă rareori corpul omenesc — spinări slabe şi tare scobite, carne dezgolită, tristă şi decolorată — a expri» mat o deprimare atît de iremediabilă, fără ca vreo faţă să fie arătată. Prostituatele, ca şi femeile decăzute, ca şi mamele îndure» rate, sînt cufundate într»o prenumbră albastră. Este ceea ce doctorul Jung numeşte « albastrul nopţii, al claru» lui de lună sau al apei, albastrul lumii infernale egiptene ». Vorbind mai tîrziu despre o expoziţie a lui Picasso de la Zurich, psihanalistul elveţian prezenta arta sa ca o expre» sie tipică a schizofreniei, a « contradicţiilor lui de senti» mente, sau chiar a unei absenţe totale a sensibilităţii». El vede în picturile lui Picasso caracterul sfîşierii morale care « se traduce prin linii frînte, adică printr»un fel de fisuri psihice care traversează imaginea». Şi această imagine « te lasă rece sau te uimeşte prin îndrăz» nelile ei paradoxale, tulburătoare, înspăimîntătoare sau groteşti». Doctorul Jung, care a trăit departe de arta modernă, nu se ducea niciodată la expoziţiile artiş» tilor contemporani

— şi, tot aşa, trăia departe de curen» tele literare — compara « expresia schizofrenică » a lui Picasso cu aceea a lui James Joyce: « Urîtul, morbidul, grotescul, neinteligibilul, banalul sînt căutate, nu pentru a exprima ceva, ci pentru a voala, şi acest voal nu este destinat unui căutător, ci e ca o ceaţă rece întinsă peste 81 nişte mlaştini pustii, fără scop, ca un spectacol care se
poate lipsi de spectator ». Psihiatrul, care nu avea de a face decît cu bolnavi şi nu cunoştea decît manifestările de dezechilibru mintal, vedea în arta lui Picasso « forţa demoniacă de atracţie a urîtului şi a răului». Perioada albastră se scaldă, după el, « într«o atmosferă pesimistă de sfîrşit de lume », ea simbolizează Nekya, « coborîrea în infern », este o dezagregare a formelor concrete, cu a sa «lugubră capodoperă de adolescentă prostituată, tuberculoasă şi sifilitică».
Această interpretare a luijung a stîrnit o vie controversă între admiratorii pasionaţi şi detractorii lui Picasso. Aşa numita « coborîre în infern », atribuită în aceeaşi măsură cuceririlor literare, a devenit o temă repetată pînă la plictiseală în cadrul consideraţiilor formale şi plastice. Dacă Picasso, ca orice adevărat creator, este familiar cu monştrii şiâ aduce pe lume spre a<i impune imaginaţiei noastre, se poate spune că el nu«i face atît de convingă« tori decît graţie imperturbabilului său echilibru spiritual. Atunci era un moment de descumpănire generală. Printre tinerii din mediul său, sinuciderile erau frecven* te. Alţii erau pîndiţi de maladii mintale şi chiar priete* nul său Sebastian Junyer se va prăbuşi în nebunie. î)ar tînărul, artist care trăieşte în « lumea infernală » a creaţiei sale, se ridică deasupra acestei destructive nopţi albastre cu robusteţea lui tinerească şi cu toată furia pornirilor lui normale, ba încă, după mărturiile celor care4 vedeau atunci în mod regulat, cu un surplus de forţă, cu un rîs contagios. Femeia, un trup frumos de femeie, rămîne pentru cerinţele lui creatoare stimulentul cel mai eficace. La Barcelona se dă în acel timp un spectacol ce înflăcă« rează tot oraşuL Frumoasa Chelito apare întrmn număr, «Puricele», care anticipează *strip>teas-.u|* din zilele noastre « Cînd ea se dezbracă, publicul înnebuneşte. » Tînărul Pablo Picasso nu lipseşte de la nici o reprezen* taţie. într*o zi, Sabartes vine să«l caute acasă. Prietenul său

doarme încă. Mama îl introduce în camera lui. în jurul tînărului ce*şi continuă somnul, masa, scaunul, duşumeaua chiar sînt pline de desene inspirate de atitu» dinile provocatoare ale frumoasei Chelito. Dacă la el este deja prezentă acea obsesie ce*l va face să reia la nesfîrşit liniile trupului feminin, măiestria formei pare a se naşte în acelaşi timp cu dorinţa. Posedă de pe acum acea linie neîntreruptă, fără frînturi, «ca trasă din fuga 82
peniţei», conturul acela al capodoperelor lui viitoare; a moştenit oare asta de la caligrafii spanioli din secolul al XVIhlea, care, fără să ridice pana de pe hîrtie, dese» nau ornamente baroce, heruvimi ce slobozeau păsările captive, şi care numeau această măiestrie: « noua artă de a scrie — *Ntieva arte de escrevir* »? «Nu, răspunde Picasso, e ceva mult mai simplu. O obişnuinţă frecventă la noi. Am văzut la Malaga copii facînd desene pe nisip, in acelaşi fel, dintr»o singură trăsătură. » Tînărul Picasso, pasionatul spectacolelor populare, este totdeauna un tovarăş plin de voie bună şi de ironii. Cînd evadează din cercul albastru al creaţiei lui, cînd se desprinde de imaginile femeilor părăsite şi ale mamelor îndurerate, el caută tovărăşia tinerilor nepăsători, dis» puşi să urmeze hoinărelile fanteziei lui. Se întîlneşte des acum cu fraţii Junyer»VidaL Unul dintre aceştia, Sebas» tian, pictor şi el, e mai în vîrstă doar cu doi ani decît Picasso dar mustaţa lui mare, stufoasă, îl face mai bătrîn, iar ochii lui rotunzi, sub sprîncenele arcuite, scrutează lumea cu un aer foarte grav. Vorbind, rîzînd, cu privirea lui scăpărătoare, Picasso umple cu desene tot ce»i cade în mînă, facturile, bonurile de vînzare din prăvălia părintească a celor doi fraţi. Aceştia au avut flerul şi norocul să păstreze toate scînteierile de vervă ale tînă» rului Pablo Picasso, deşi ele se exercitau pe seama prie» tenului său Sebastian. îl desenează la repezeală în peniţă, cu chica lui uriaşă ce»i face şi mai mare capul enorm, cu fruntea sa prea înaltă, cu mustăţile lui flocoase şi cu buzele cărnoase, evocînd într»un calambur o anumită casă pe care o frecventau împreună. îl fixează într«un costum de toreador, sau, cu o paletă în mînă, îl pune în faţa unui peisaj fantastic. Se desenează şi pe el însuşi, cu o mare pălărie cordobeză, alături de Junyer şi de Angel de Soto. Sebastian se consacră peisajului şi subiectul lui

preferat este vegetaţia luxuriantă dinMajorca. Această obsesie, ca şi o anumită notă eroică, pe care Junyer o imprimă, voit, tablourilor sale, devine o ţintă tocmai bună pentru ironia tînărului Pablo care, în ciuda sum» brei intensităţi din lucrările lui, respinge patetismul, îl desenează apoi pe Sebastian în togă, stînd în picioare pe o stîncă, într»o mînă cu o liră, în cealaltă cu un sul de hîrtie, apostrofînd marea şi zborul păsărilor. în ceea ce 83 el numeşte *Vedere din Majorca,* îl arată pe acelaşi con»
templînd stîncile ce iau formele unor capete de înţelepţi antici sau ale unor trupuri de femei goale întinse volup» tuos. Cu aceeaşi maliţiozitate se desenează şi pe el, lungit la malul mării, cu paletă şi pensule, văzut din spate, pe jumătate gol, în atitudinea unui antic zeu al fluviului.
Aspectul lui *Sebastian Junyer* va fi însă fixat de prietenul său într«un spirit cu totul deosebit de al parodiei: halu» cinantul lui portret, pictat în iunie 1903 (colecţia Junyer» Vidai), îl reprezintă la o masă de cafenea, nemişcat şi parcă rupt din realitate de un vis greu, cu privirea sclipitoare îndreptată către un punct depărtat din faţa lui. Alături de el, o fată slabă, foarte decoltată, cu ochi imenşi, de drogată, ţine o floare între buzele« subţiri. Ea îşi sprijină braţul de umărul lui Junyer, întocmai ca însoţitoarea *Arlechinului.* Totuşi, aceste două fiinţe n»au nici un punct de legătură între ele, privirile lor se ocolesc, urmărind în tăcere drumul unei nelinişti incomunicabile. Tabloul e scăldat într«o umbră albastră şi un clar de lună verzui, singurele pete de culoare fiind buza foarte roşie a lui Junyer şi o floare, tot roşie, prinsă în părul fetei, iar această economie de efecte face şi mai mişcă« toare evocarea izolării omeneşti, singurătatea de nepă< truns a iubirii.
Cu toate acestea, cei doi prieteni par a se fi desfătat mai adesea împreună la bucurii, decît în melancolie, vesela lor camaraderie este aceea a doi tineri care au rîs mult laolaltă. Desigur, făcînd haz, Picasso încearcă să«i împăr» tăşească prietenului său acea nostalgie a Parisului, care«l frămîntă din nou. Un ecou al povestirilor lui capătă forma unei parodii a *Olympiei* lui Manet: pe un pat larg este întinsă o negresă foarte voluminoasă; de«o parte apare Sebastian Junyer, cu trupul firav, cu capul ameţit, ţinînd în mînă un vas cu

fructe; în cealaltă parte Picasso, gol şi el, cu mîna întinsă spre voluptoasa
Amintirile Parisului, chiar cele urîte, capătă în atmosfera Barcelonei, a cărei îngustime o resimte, culori ispiti« toare. Situaţia lui materială pare tot atît de precară aici, ca şi acolo. Face chiar lucrări pentru întreprinderi comerciale, şi prietenii lui catalani îşi amintesc de un anunţ pentru un preparat farmaceutic împotriva limfatis« mului, în care un Pierrot stă pe o bancă, lîngă o fată 84
slabă şi foarte fardată, precum şi de nişte afişe desenate de el pentru galantarul unei băcănii din strada Conde del Asalto, unde se afla atelierul lui Soto.
Pablo Picasso se gîndeşte din nou la Paris, şi, căutînd un tovarăş de drum, aşa cum face totdeauna, reuşeşte să<l convingă pe Sebastian Junyer să meargă cu eL Pleca« rea are loc în octombrie 1902, şi călătorii sînt veseli ca nişte liceeni în vacanţă. Desenele lui Picasso relatînd despre această călătorie au o voioşie ce nu ne lasă de loc să bănuim că se îndrepta spre zări lipsite de orice siguranţă a zilei de mîine. Se desenează pe el, cu mustă; cioara ca o perie, cu beretă bască bine înfiptă pe cap, cu o pipă în mînă, aşezat lîngă Sebastian Junyer, care fumează un trabuc. întrmn vagon de clasa a treia călă< toresc spre frontieră, acolo coboară cu valizele în mînă, trîntind cîte o înjurătură, ca să<şi verse năduful. în Franţa e frig în această lună a lui octombrie; la Moru tauban îşi ridică gulerele la pardesie. A doua zi, la ceasiw rile nouă, ajung — *por jin,* spune legenda unui desen — la Paris, simbolizat printrmn turn EifFel, şi opresc o trăsură. Dar Junyer era animat de ambiţii mari. Picasso îi face o schiţă, înfăţişîndwl cu un peisaj mare sub braţ, în faţa unui omuleţ pleşuv şi pîntecos care<i întinde un sac cu bani: « DuraruRouel (!) îl cheamă şi îi dă mulţi bani», spune legenda.
El însuşi a fost pus, între timp, prin grija lui Manyac, încă o dată în contact cu publicul parizian. între 1 şi 1 j aprilie i s<a organizat o expoziţie la galeria Berthei Weill; împreună cu el expunea şi Louis«Bernard Lemaire. Printre cele cincisprezece tablouri în ulei şi pastel ale lui Picasso figurează multe motive pariziene, ca *Băiatul de prăvălie, Paisprezece Iulie, Hetaira,* mai multe portrete de copii, de băieţi sau de fete, una din multiplele lui maternităţi din acea vreme, o *Fecioară cu*

părul de aur, cîteva motive catalane şi o natură moartă. în ciuda eforturilor depuse de Manyac şi de Berthe Weill, expozi» ţia se închide — dar « nici un client», povesteşte aceasta din urmă. Ea începe să vîndă desene: « Sînt mai ieftine şi plac mai mult».

Picasso trage mai întîi la hotelul Champollion, apoi, rămînînd fără bani, se mută împreună cu un spaniol, Sisket, vag sculptor, spune Max Jacob, care purta i5 pantaloni de muncitor şi o centură roşie. în acel vechi hotel Marco, din strada Senei, care datează de la înce» putui secolului al XVIIIdea, camera lor era un adevărat pod, cu tavanul înclinat şi coborînd într»o parte pînă la duşumea, iar în cealaltă parte ridicîndtvse doar atît cît să lase loc unei ferestruici. în această chichineaţă nu încăpea decît un mic pat de fier; unul dintre ei trebuia să stea întins pe pat pentru ca celălalt să poată intra în casă.

De îndată ce Picasso îl revede pe Max Jacob, reiau legăturile cu aceeaşi încredere, ca şi cum ssar fi despărţit abia în ajun. Max Jacob o ducea greu, făcînd pe precep; torul, sau cum spunea el, pe « bona» la un băiat de familie înstărită. Cum capătă cîţiva gologani — şi nicio« dată nu are de ajuns — îi aduce cartofi prăjiţi prietenului său, căci, va spune el laconic mai tîrziu: « Şi Picasso şi sculptorul făceau foame ». într<o zi apare în mansardă cu elevul său. Patul de fier era încărcat cu desene de Picasso. «Cred că domnişorul meu, avea să spună Max Jacob într*o zi, nu va uita toată viaţa lui, că a văzut convieţuind sărăcia şi geniul.»

Dar, ca şi cum sărăcia n*ar fi fost de ajuns, Picasso mai cunoaşte atunci şi răutatea omenească, egoismul compa* trioţilor săi, deseori mai avuţi decît el, şi de bună seamă clevetirile lor, ce trebuie săd fi creat momente destul de penibile, căci, mulţi ani mai tîrziu, ţine să precizeze într<o scrisoare către Max Jacob: « Mi*aduc aminte de spaniolii din strada Senei cu un mare dezgust ». Tocmai în aceste momente grele, rudele bogate ale lui Max Jacob îi vin în ajutor. Unchiul lui, Gompel, care va fi de altfel unul dintre primii cumpărători ai tablourilor lui Picasso, este proprietarul marilor magazine Paris« France din bulevardul Voltaire; el îl angajează acolo pe tînărul său nepot. « Ajunsei funcţionar comercial», relatează Max Jacob cu o serioriztate neobişnuită la el. închiriază o

cameră în apropierea biroului, cameră destul de mare, încît găseşte « foarte firesc » să*i ofere ospitalitate lui Picasso. Mutarea se face cu o birjă în care se îngrămădesc tablourile lui Picasso, desenele lui, iar deasupra un mare album cu scoarţe negre, şi în timp ce unul dintre ei ţine pe genunchi o lampă de gaz, celălalt se străduie să împiedice alunecarea unui mare lighean. Cu primii bani cîştigaţi, Max Jacob plăteşte o masă îndelung aşteptată, dar amîndoi îşi vor reaminti gg
totdeauna de cîrnaţii cumpăraţi în grabă pe stradă, aşa de alteraţi că duhoarea le tăia pofta de mîncare comesenilor.
Paralel cu sărăcia, împart şi munca. Noaptea, în timp ce Max Jacob doarme, Picasso lucrează. Lui îi vine rîndul să se culce la şapte dimineaţa, cînd prietenul său pleacă la magazin. Uneori au şi zile mai fericite: gătesc fasole în camera lor, fac cîte o omletă, îşi permit chiar luxul unor cartofi prăjiţi sau brînză de Brie, şi Picasso îşi va aminti mai tîrziu de aceste mese modeste ca de nişte rare isprăvi gastronomice.
Munca de birou îl apasă greu pe Max Jacob, care se arată, de altminteri, tot atît de puţin făcut pentru aşa ceva, ca şi pentru alte îndeletniciri. Cariera lui Picasso pare lipsită de viitor, dar el e plămădit dintr»un aluat mai rezistent decît prietenul său şi, dacă uneori trece prin momente de mare deznădejde, nu se lasă niciodată doborît cu totul. într»o zi stau amîndoi cu coatele spriji» nite de balustrada balconului de la etajul al cincilea, de unde se vede bulevardul. Tac, dar au amîndoi acelaşi gînd: două existenţe, încă anonime, ar putea să se încheie pintrmna din acele drame cotidene ale mizeriei, printrmn fapt divers de trei rînduri la ziar. Picasso rosteşte însă deodată, ca şi cum s<ar admonesta singur: « Nu trebuie să ne lăsăm copleşiţi de asemenea gînduri. . . » Cu toate acestea, el este cel mai frămîntat dintre amîndoi. Are toate motivele să se îndoiască de el însuşi; căci, refuzat peste tot, trăieşte pe spinarea unui om forate sărac, aşteptînd în zadar acest miracol: cineva care să»l înţeleagă. Cînd se mută, ducîndu<se să locuiască în bulevardul Barbes, în curînd nu vor mai avea nici cu ce să cumpere petrol, pentru ca Picasso să poată lucra noaptea, îşi dă seama că nuri rămîne decît să se întoarcă din nou la ai săi, iarăşi înfrint, însă nu are

bani pentru călătorie. Vrea să vîndă totul. Tablourile care au figurat în expo» ziţie, cele pe care le«a lucrat apoi în aceste cîteva luni din urmă, acuarelele, desenele, încearcă să dea totul pentru două sute de franci — dar în zadar. Şi mai e şi o iarnă haină. Toate hainele puse unele peste altele nuri pot apăra pe cei doi prieteni de vîntul îngheţat ce suflă pe sub uşă. Ar vrea să vadă o flăcăruie arzînd în sobiţa lor, aşa cum naufragiaţii pîndesc un semn de viaţă la 87 orizont, dar nu au nici cele cîteva centime spre a cumpăra un braţ de lemne. Atunci Picasso începe să facă focul cu desenele lui: şi aşa ele nu valorează nimic! Le arde pe toate, dimpreună cu acuarelele, pentru a se bucura de cîteva clipe de căldură. în cele din urmă, izbuteşte să vîndă pastelul *Maternitate la marginea mării* care« aduce exact banii necesari pentru biletul de tren. Face sul toate pînzele ce wau mai rămas şi i le încredinţează prietenului său Ramón Pichot; sulul, care ruare nici o căutare, e aruncat deasupra unui dulap, unde a stat uitat mai multă vreme.

« Dacă s<ar fi pierdut, spune Picasso, ruar mai fi existat perioada albastră, căci tot ce pictasem pînă atunci se afla acolo.»

Forţa lui Picasso, acea fibră de dîrzenie care este în el, se întăreşte în cursul acestor încercări materiale şi morale. Ea scoate la iveală una din însuşirile lui esenţiale, simţul umorului. Spre a ridica moralul prietenului său, dese« nează pentru acesta unul din acele basme pentru copii pe care Max Jacob se complace să le povestească: *Istorioară limpede şi simplă de Max Jacob,* datată i3 ianuarie 1903. Arborînd un joben, Max Jacob se duce la un editor şiişi citeşte manuscrisele în faţa unui bătrîn ce pare că se gîndeşte la altceva. Ieşind de«acolo, flutură în mînă un teanc de bancnote, strigînd: «Ohoho! Ohoho!» apoi, ajuns acasă, se pune pe un chiolhan pantagruelic. Pe urmă, purtat de un car spre Arcul de Triumf, Max, înfăşurat într«o togă, cu o umbrelă în mînă, slăveşte zeii din Olimp careri oferă, o dată cu răsplătirile materiale, o cunună de lauri.

După întoarcerea la Barcelona, Picasso păstrează mereu legătura cu prietenul său: « Mă gîndesc la acele zile de mizerie şi astari destul de trist», îi scrie el, însă îi scrie destul de rar. îi e încă greu să se exprime în franţuzeasca lui sumară şi fonetică. Foloseşte mai cu

plăcere imaginea în locul cuvîntului. Scrie sau desenează pe tot ceri cade în mînă. O epistolă pe care o păstrează Max Jacob e scrisă pe un formular tipărit, luat de la Angel Fernandez de Soto, inspector general de impozite, tatăl prietenului său, pe care acesta îl folosea la diferite prilejuri ca să«şi exprime în scris «înalta lui consideraţie». Alături de aceste formule de politeţe oficială, stilul obişnuit al lui Picasso capătă o savoare specială: «A trecut mul* timp de cînd nu ţi<am mai scris, dar, crede«mă, nu din pricină 88
că riu mă gîndesc la tine. Din pricină că lucrez, iar cînd nu lucrez, mă distrez sau îmi fac de cap ». Pe dosul formularului sînt mai multe desene reprezentînd atelierul din strada Riera de San Juan, închiriat de către Soto în timpul absenţei lui, şi care era fostul atelier unde Picasso lucrase mai înainte cu Casagemas. De la fereastra lui se văd turlele catedralei, iar dincolo de acoperişuri şi terase se profilează clopotniţa unei biserici pe care o are mereu în faţă în zilele cînd nu iese din casă. Această vedere a oraşului este ca un argument în plus la invitaţia lui: «Citeşti anunţurile pentru vacanţă în *ParistSport* sau *ParissFrance*? Dacă le citeşti, atunci trebuie să vii la Barcelona, să mă vezi. Nici nurti închipui cîtă plăcere misar face». în ced priveşte, nu se gîndeşte la o apropiată întoarcere la Paris. « Am de gînd să rămîn aici iarna viitoare şi să fac ceva », scrie el. Max Jacob îşi pierde curînd postul său, deoarece rudele lui se plictisiseră de un funcţionar atît de fantezist. Se desparte atunci şi de singura femeie cesa trecut prin viaţa lui: «Ştiam prea bine ce înseamnă sărăcia lucie. Nu puteam *sto* fac părtaşă la asta şi pe Cécile. M<am despărţit de ea, plîngînd », va povesti el mai tîrziu. Picasso îi trimite de la Barcelona tablouri şi desene pe care el le vinde, mai greu sau mai uşor: « ca să am ce mînca şi unde dbrmi».

Sărăcia în care se zbate singurul prieten ce»i putea fi de ajutor la Paris este pentru Picasso un argument în plus să rămînă la Barcelona, cel puţin pentru moment. Şi cum nu are decît douăzeci şi doi de ani, tinereţea lui jubilează din plin. Cînd lucrează cu spor e mulţumit de sine şi transmite această bucurie prietenilor săi, căci are buna — sau reaua — calitate de a însufleţi sau de a reteza, fără să o facă anume, dispoziţia celor din jurul său, întrucît îi este cu neputinţă să»şi ascundă starea

de spirit. Şi<a regăsit la Barcelona vechii camarazi şi chiar obiceiurile lui. Cînd Soto se întoarce de la serviciul lui municipal, găseşte totdeauna atelierul plin de prieteni veniţi să»l vadă pe el sau pe Picasso, şi iau masa cu toţii laolaltă, ca în piaţa Clichy: un furnizor le trimite provizii într«5 căldare de scos apă din fîntînă, însoţite de o factură pentru « domnii pictori. . . », . . .« cîrnaţi, fasole, pîine etc. Total: o peseta şi douăzeci de centavos».

69 Picasso a regăsit aici mai ales nezdruncinata prietenie a
Iui Sabartés. Străbat împreună străzile Barcelonei, adesea într<o tăcere întreruptă doar de cîteva monosilabe. Cînd Picasso se satură de tovărăşia celorlalţi, cînd se plictiseşte de conversaţiile searbede din jurul mesei de la cafenea, se ridică şi«i spune lui Sabartés: «Vii?. . . » Pe drum, bombăne: «Ce neisprăviţi!. . . » Nu dă altă explicaţie, această remarcă îi e de ajuns sau o comple* tează cel mult cu întrebarea rămasă de obicei fără răs<
uns: « Adevărat sau nu? »

abartés locuieşte întno casă veche de pe o stradă şi mai veche, întrmn mic apartament la care urcă o scară întunecată şi răsucită ca de clopotniţă. Pereţii sînt văruiţi ca vai de lume. întno zi, Picasso se hotărăşte său acopere cu picturi, ca în primul său atelier, sau aşa cum făcuse la « Zut», refugiul lor parizian. Cei doi prieteni sînt singuri. Picasso îşi înmoaie bine pensula în culoarea albastră, apoi o poartă pe zid, fără întrerupere, ca şi cum ar urma « o linie clară pe care numai el singur putea S'O vadă ». Pe o bucată îngustă de perete trasează un nud monumental, rigid ca un basorelief asirian. Nu*şi mai opreşte pensula din mers. Se grăbeşte, de teamă, s*ar spune, să nu« scape vreuna din imaginile ce plutesc în aer. Pe peretele din faţă pictează un maur pe jumătate gol, spînzurat de un copac: un papuc îi alunecă de pe picior, trupul i se încordează într<o ultimă zvîcnire a sexului ce se zbate împotriva morţii De«a lungul zidului, aproape de duşumea, un tînăr şi o tînără, goi, fac dragoste. Pe zid cade lumina ce pătrunde printrso ferestruică ovală. Ca o completare a compoziţiei lui, Picasso dispune în jurul lucarnei nişte linii în aparenţă enigmatice. Cînd termină, ferestruica ovală capătă forma unui ochi gigantic, cu pleoapele mari deschise între genele lor,

privind holbate înlănţuirea perechii. Picasso pare să se distreze mult cu opera înfăptuită şi, fiind în vervă literară, scrie sub enormul ochi această legendă: « Perii bărbii mele, deşi separaţi de mine, sînt nişte zei ca şi mine». Din acest decor straniu n«a mai rămas însă decît amintirea, păstrată în mintea celor cîţiva prieteni, a proprietarului casei sau a locatarilor următori care, îngroziţi de asemenea orori, s«au grăbit să le dea jos. Nimeni nu s«a gîndit să fotografieze acea revărsare de fantezie. « Astăzi, notează Sabartés, nu fără un anumit regret, s>ar găsi poate cineva care să cumpere întreaga 90
casă, spre a deveni proprietarul acelor picturi, sau s>ar cheltui o avere pentru a le transfera de pe pereţi. » Acel decor pierdut al unei biete cămăruţe este o refleo tare fidelă a viziunilor ce4 frămîntau atunci pe Picasso şi a obsesiei lui sexuale. Tema perechii de îndrăgostiţi, pe care a variat<o atît de des, i se impune din nou cu o intensitate crescută. *îmbrăţişarea* pe care o pictează în acea vreme înfăţişează două trupuri goale înlănţuite, cu feţele îngropate fiecare în pieptul celuilalt pentru ca nici o expresie să nu tulbure împlinirea dorinţei ce i<a împreunat întrmn chip furios. Femeia are braţe foarte subţiri ce încolăcesc gîtul bărbatului, sînii mici sînt striviţi de apăsarea braţului, dar pîntecul, lipit de iubitul ei, este mare şi umflat ca acela al unei femei însărcinate (fosta colecţie Paul Guillaume). Acest refugiu în dragoste, acest elan al unei dorinţe aproape disperate, este o fugă din ghiarele singurătăţii. Singurătatea rămîne tema principală a acestei perioade, singurătatea sărmanilor, a bătrînilor, a infirmilor, a dezmoşteniţilor vieţii. Pictorul tratează acum marile subiecte abordate în chip de frescă, în scene simultane, ca în *Viaţa,* sau prin înşiruirea personajelor, ca în *Paria* (colecţia Chester Dale, New York). Cei trei săraci, femeia, bărbatul şi copilul, se profilează la ţărmul mării, siluete strînse în ele însele, izolate; au capetele aplecate, privirile lor se evită, mîinile copilului se deschid în evantai, cerşind în gol. Sub cerul mediteranean, în soarele Barcelonei, Picasso, ca şi cum şi<ar aminti de propriile lui privaţiuni, îi pictează de preferinţă pe cei care rabdă de foame, suferă de frig, tremurînd în veşmintele strînse pe ei, cu braţele înfăşurate în jurul trupurilor rebegite şi uscate.

Personajele se alungesc fără măsură; influenţa lui Ei Greco se manifestă, cu întîrziere, la doi ani după călă< toria lui la Toledo, în desenele făcute în cerneală albas* tră ce înfăţişează infirmi sau nebuni. Dar, dacă feţele profeţilor, cu ochii inegali, cu obrajii supţi ai săracilor, dacă mai ales mîinile lor, cu degetele prea fine, fluide, amintesc de El Greco, raporturile dintre personaje şi spaţiul în care se mişcă ele sînt o interpretare foarte personală a legilor basoreliefului închis întrmn cadru foarte mic. De acum încolo, el preferă să*şi aşeze perso» 91 najele unul lîngă altul, în loc de a strînge compoziţia
întrmn singur bloc, lucru ce devine evident cînd se compară desenul în cerneală albastră (din colecţia Jun< yer* Vidai, Barcelona) cu tabloul *Evreul bătrîn* (Muzeul de artă modernă, Moscova). Acelaşi model este înfăţişat în desen stînd pe vine, în aşa fel ca să;i facă copilului loc lîngă el; mîna sa lungă, pusă pe umărul băiatului, are rolul să întregească unitatea compoziţiei care se înscrie întrmn dreptunghi aşezat puţin pieziş. în tabloul de la Moscova, cele două trupuri, al bătrînului şi al băieţaşului, evoluează independent, şi, cu toate că*s foarte apropiaţi unul de altul, se desprind din recea penumbră lunară, izolat fiecare în mizeria sau în tristeţea lui. Personajele lui Picasso au atins limita mizeriei lor. Bună» oară, *Vihzătorul de tise* formează un singur trup cu copilaşul plasat lîngă el, stîlp lung al deznădejdii (colecţia Max Pellequer, Paris), sau bătrînul *Ascet* (fosta colecţie Paul Guillaume) aşezat în faţa castronului gol şi a unei bucăţi de pîine neagră, redus la o stare de schelet, cu mîinile osoase întinse liniştit în faţa lui pe masă, mîini resemnate să nu primească nimic, fiindcă totul le*a devenit
Acest om foarte tînăr, pare să cunoască, în chip ciudat, toate lipsurile şi toate spaimele.
Succesivelor *Maternităţi* li se adaugă, vîrf al emoţiei, *Copilul bolnav* pictat în guaşă albastră (Muzeul de artă modernă, Barcelona). Mama îşi lipeşte faţa de capul copilului cu ochi prea mari, prea gravi, cu obrajii împurpu* raţi, însă cel mai răvăşite chipul mamei, năpădit de umbre foarte albastre, cu gura mov, cu fruntea palidă, cu ochii
în sfîrşit, Picasso ajunge la fundul abisului izolării umane în *Prînzul orbului.* Pentru un om ca el, care

trăieşte cu ochii, orbirea este cea mai tragică dintre toate suferin* ţele omeneşti, aceea care îl smulge din viaţă. Capul orbului se înclină cu acea resemnare proprie tuturor dezmoşteniţilor lui Picasso, trupul i se strînge între liniile paralele ale braţelor, în timp ce o mînă, ca o ramură vie a unui copac uscat, se întinde, pipăind, spre un ulcior cu apă. Patetismul acestor ochi închişi şi al acelei mîini şovăinde, forma ghemuită a omului şi vidul dinaintea Iui, ar putea fi cu greu depăşite. Albastrul lunar a atins şi el efectul maxim, exprimînd acordul între decăderea omului şi singurătatea lui glacială. 92

Din punct de vedere al evoluţiei trupului în spaţiu, maximum de intensitate este atins în *Bătrînul ghitarist* (Art Institute, Chicago). Corpul slăbit al bătrînului stînd pe vine pare că se desfăşoară ca o scară în spirală. Capul îi cade greu, profilul — profilul unui sfînt de El Greco ce*ar refuza să privească cerul — e coordonat întrmn strict paralelism cu orizontala picioarelor îndoite, silind silueta să umple spaţiul unui dreptunghi. Picasso, ajuns la limita măiestriei compoziţionale, nu mai putea să depăşească această redare a suferinţei, care, adîncită în ea însăşi, se sustrage milei. în alegerea temelor, în uniformitatea luminozităţii concordînd cu monotonia subiectului, în economia mijloacelor de expresie, nu putea să meargă mai departe. Numai tinereţea şi vitalitatea lui neînfrîntă puteau să reziste
la o asemenea tensiune.

Eliberarea din această chingă a suferinţei rămîne pen* tru el portretul. Face portrete de complezenţă, cado< uri oferite prietenilor săi. Acela al lui *Sebastian Junyer* era încă subordonat temei lui centrale: singurătatea şi, cea mai rea dintre toate, singurătatea în doi. Portretul *Corinei Rpmeu* însă, cu buzele ei cărnoase, este de o robusteţe senzuală pe care nimic n*o poate destrăma. Acela al *Celestinei* (colecţia Pellequer) aparţine realis« mului, cu tipul ei clasic de codoaşă spaniolă, cu faţa aproape severă, în costumul sobru de guvernantă, cu acea dungă de albeaţă în ochiul care accentuează lăcomia unei guri hulpave. Portretele elegantului croi» tor *Soler,* al *soţiei lui,* ca şi *Tablou mare de familie* sînt, am putea spune, pagini din autobiografia lui Picasso. Aceste lucrări aveau valoare de troc, căci Soler îi îm< brăca pe pictori, cerînd drept plată numai picturi.

Aceste portrete sînt dovada creditului crescînd şi tot» odată a marilor exigenţe vestimentare ale lui Picasso. Max Jacob a arătat că, chiar în perioada sărăciei lor comune, Picasso se îngrijea foarte mult de ţinuta 'exte* rioară. încă de pe atunci, era extrem de cochet şi<şi asorta indispensabilii cu cior; "
u cu aceeaşi plăcere cu
De vreme ce poate să-şi
care compunea un tablou.
satisfacă această cochetărie, Picasso are ambiţia se pare, să treacă în ochii barcelonezilor drept un om de lume, un emul al croitorului atît de cilibiu pe cared pictează cu mustăcioara lui răsucită la vîrfuri, cumpă» nit, meditativ, ca şi cum ar avea de rezolvat mari pro» bleme intelectuale (Muzeul Ermitaj, Leningrad). *Deju» nul pe iarbă al familiei Soler* (Muzeul din Liège) este un exerciţiu de stil, unde îşi arată marea lui facultate de asimilare: s*ar spune o pastişă. Dar, la reminis» cenţele impresioniste se adaugă gustul său pentru o aliniere fără profunzime, plăcerea de a lăsa figurilor femeii şi ale copiilor prospeţimea lor autonomă. Scă» pînd de fantomele propriei lui tristeţi, Picasso se refu» giază, oarecum, în naivitate, în atmosfera unui album de familie sau de carte poştală, ceea ce explică admi» raţia pe care o va avea pentru Vameşul Rousseau. Aportul său personal este, de asemenea, tonalitatea dominantă, albastră; albastrurile întunecate sau des» chise ale veşmintelor, reflexele vineţii ale feţei de masă, umbrele albastre ale chipurilor deschise. Fondul avea să întregească această unitate a coloritului. în *Dejunul pe iarbă* peisajul era absent. Croitoruhmecena probabil că a protestat împotriva acestei lipse căci Picasso l»a lăsat pe prietenul său Sebastian Junyer să completeze tabloul cu o margine de pădurice. Soler ştia el prea bine cît preţuieşte această plată în natură. Croitorul vîndu tabloul unui negustor catalan, care îl aduse la Paris, unde fu cumpărat de Muzeul din Köln cu, se zice, un milion de franci. în momentul cînd tabloul intră întrmn muzeu, Picasso voi să*i redea unitatea. El suprimă boschetul pictat de Junyer şi res» tabili fondul iniţial, de un albastru cenuşiu în care se topeau armonios umbrele şi reflexele vineţii. Totuşi, Picasso se desprinde, mai mult sau mai puţin conştient, din penumbra sa lunară. Pictează în această vreme încă unul din acele portrete ale lui Sabartés

care joacă, şi vor juca adesea în viaţa lui, rolul de expe» rienţe. Trăsăturile acestuia îi sînt atît de familiare, înţelegerea dintre ei e atît de completă, încît, din timp în timp, pictorul se serveşte de prietenul său pentru a se cunoaşte mai bine pe sine însuşi şi a»şi însemna drumul. Este totodată un mijloc de a»şi învinge depri» marea, de a scăpa de o nelinişte surdă ce*l chinuie. Portretul de acum e început întno tăcere grea şi poso» morîtă, dar pe măsură ce lucrează la el, proasta dis» poziţie a lui Picasso se împrăştie repede şi artistul uită că, numai cu puţin înainte, avea o foarte proastă dis»
poziţie. Prietenul său stă nemişcat şi tăcut. «Spune ceva, îl îndeamnă Picasso. Nu ţin de loc să stai atît de liniştit. Am impresia că eşti prost dispus. . . » Por» tretul e de un albastru deosebit. Pielea, haina, părul se topesc într<o tonalitate caldă, un albastru de brebe» nel, mai curînd decît unul rece şi bătînd în verde. Buzele roşii contrastează cu pielea mată ca de pasteL Acul de la cravată sclipeşte cu o strălucire metalică. După o lungă înfrînare, se trezeşte în Picasso gustul pentru materia frumoasă.

Acest portret al lui Sabartes, purtînd data 1904, este lucrat întrmn atelier închiriat în luna ianuarie, după ce s*a mutat din acela pe careJ împărţea cu Soto. îşi poate, în sfîrşit, satisface imperioasa nevoie de înde» pendenţă. Este primul atelier care, după ce<a trecut de adolescenţă, e cu adevărat al său. Dacă simte încă, şi aproape permanent, dorinţa de a se bucura de pre> zenţa cuiva, de îndată ce termină lucrul, marea lui plăcere este totuşi să rămînă singur, cu satisfacţiile sau nemulţumirile creaţiei lui. Se bucură din plin, aşa cum se bucură numai cei care cunosc pentru întîia oară o independenţă totală, avînd o cheie care e numai a lui şi pe care o păstrează cu grijă în punga sa. « îmi plac foarte mult cheile, spune Picasso, mi se pare foarte important să ai chei. E adevărat că cheile m>au obsedat adesea. în seria de tablouri înfăţişînd bărbaţi sau femei la plajă e vorba totdeauna de o uşă pe care aceştia încearcă să o deschidă cu o cheie mare. » Poate căişi aminteşte prea viu că a aşteptat atîta să fie stăpîn la el acasă, să poată închide sau deschide cînd vrea o uşă, să nu vadă decît pe cei pe care vrea sări vadă în momentul cînd lucrul său nu e stingherit de o prezenţă străină.

în ciuda acestei independenţe, sau poate fiindcă dispune acum de anumite înlesniri ce nuri stimulează îndea* juns, visează din nou să evadeze dintrmn mediu cunos* cut prea bine. La 24 februarie 1904, are loc la Paris o expoziţie a lucrărilor sale, organizată de galeria Serrurier, din bulevardul Haussmann. Are curajul unei noi încercări. în aprilie se hotărăşte să plece la Paris. Şi de astă dată, porneşte la drum însoţit de un prieten, Sebastian Junyer, însă, pentru el, va fi o călă;

95 torie fără întoarcere. Hotărîrea de a pleca este a unu

iom foarte plictisit, este, după expresia lui favorită, ca şi cum s*ar arunca pe fereastră. Într^adevăr, sosind la Paris, îşi aminteşte în mai multe rînduri de această prăvălire în abis. Un desen în peniţă şi acuarelă repre* zintă un bărbat gol, personaj tipic al acestei perioade, cu trupul lung şi scheletic, cu părul zbîrlit, care se azvîrle în vid, cu braţele lipite de trup. Noua

plecare a lui Picasso este, de fapt, un gest de deznădejde, un salt în necunoscut.





V. „BATEAU-LAVOIR" ŞI SALTIMBANCI ÎN ROZ 1904 — 1905

Piaţa Ravignân, mică pantă unde cresc nişte copaci mărunţi, îi e familiară lui Picasso, aşa cum îi e familiară şi acea ciudată căsuţă de lemn, rătă» cită în inima Parisului, denumită «Maison du Trap« peur»

(Casa Vînătorului). Ea va fi cunoscută într«o zi sub numele — pe atunci ignorat de obişnuiţii ei — de « Bateau«Lavoir» (Şlepul«spălător). Aici venea Picasso să»l vadă pe prietenul său Paco Durio, scuip* torul, şi să<i urmărească lucrul cu un pasionat interes. Acest atelier era liber cînd Picasso sosi la Paris. Nu«şi mai pierdu timpul să«şi caute altul. La ce bun să se înhame la un efort menit poate să«i schimbe cursul destinului? Are încă de pe acum — deşi foarte tînăr — noţiunea timpului preţios pe care niwl mai întîlneşti niciodată, precum şi a eforturilor ce trebuie economi« site şi rezervate pentru ceea ce este esenţial Se instalează acolo din întîmplareşi din plăcerea pentru ceva cunoscut. Fireşte, nimeni nu se gîridea atunci că această casă cu un necontenit du«te vino pe uşa veşnic între« deschisă — căci port easa nu domneşte decît peste imobilul vecin — va intra în Istorie, datorită sosirii aici a tînărului spaniol De altfel, Picasso era gata să se lase păgubaş de acest atelier, căci prea multă mizerie morală şi materială se refugia sub acoperişul lui, ba uneori ea se încheia cu episoade tragice: într»o zi, un actor polonez fu găsit mort aici, în împrejurări mişte« rioase, iar un pictor german se sinucide tot aici. Dar 97 puterea inerţiei îl face să rămînă.

Atelierul său e mobilat doar cu o somieră, o masă ce se clatină, un spălător şi o sobiţă de tuci, ruginită, menită să încălzească — foarte puţin — odaia şi tot» odată să servească drept maşină de gătit, pe care se află un vas galben de pămînt ars; şervetul şi o coajă de săpun sînt puse alături, pe o masă albă de lemn. O lumină palidă cade dinspre fereastră, în parte zugră» vită în albastru, străbătînd plasele de păianjen ce atîr< nă din tavan. Ca o supremă ironie, cineva a agăţat pe un perete al sărăcăciosului interior un tablou repre» zentînd monede în circulaţie. Mobilierul e completat de un cufăraş vopsit în negru, pe care se stătea destul de rău, un scaun de paie şi un fotoliu stricat. în ser< tarul mesei, puţin tras în afară, se joacă un şoricel alb, domesticit, pe care Picasso, totdeauna dornic de o prezenţă animală în jurul lui, îl îngrijeşte cu dragoste. Tablourile aduse de la Barcelona — acea penumbră albastră în care înoată mizeria umană — sînt în acord cu locul. Vecinătatea, mişunînd de o populaţie trudi» toare, îi sugerează subiecte analoge: lipsuri şi

suferinţă. Din punct de vedere formal, *Călcâtoreasa* (colecţia Justin K. Thannhauser, New York) continuă acea repartiţie a corpului omenesc în spaţiu care atinsese punctul culminant în *Bătrînul ghitarist.* înălţării tru» pului colţuros îi corespunde căderea braţelor, iar capul se lasă în jos într«o atitudine îndurerată. Tema banală a femeii aplecată asupra muncii ei umile e întregită de blestemul unei trude istovitoare în care trupurile se sleiesc pînă la a nu mai rămîne decît oasele, în care carnea se veştejeşte asemenea plantelor crescute în pivniţă.

Dezmoşteniţii vieţii continuă să fie prezenţi la Bateau» Lavoir, ca şi mai înainte în atelireul barcelonez. Iată un *Schilod sprijinit în drjâ ţi cu un coş de flori în spate,* pînză repictată mai tîrziu de Picasso; iată un *Orb* tragic, schelet aşezat în faţa unui blid gol, cu o bucată de pîine dinainte. Această temă din urmă este reluată de Picasso în acvaforte: *Dejunul frugal,* unde orbul se agaţă cu mîinile»i lungi şi osoase de tovarăşa lui, pentru a găsi puţină ocrotire în fiinţa de lîngă el. Dar singurătatea celor nenorociţi nu poate fi împăr» tăşită de alţii: faţa femeii, cu îngrozitoarele orbite 98 goale, se întoarce de la orb, iar privirea ei îl ocoleşte, spre a ţintui, cu o nesfîrşită tristeţe, un punct din depărtare. Picasso cunoaşte încă el însuşi zile grele şi se mulţumeşte cu dejunuri asemănătoare, însă a regăsit la Paris solidaritatea sărăciei. Paco Durio s<a stabilit în apro» piere, întrmn atelier mare, unde şi»a putut instala un cuptor de ceramist. Mai avut decît prietenul său, ghi» ceşte clipele grele prin care trece acesta. într»o zi, Paco Durio lasă, pe nesimţite, la uşa pictorului o cutie de sardele, o sticlă cu vin şi o pîine. «Picasso, a scris iubita lui de atunci, primea ca pe nişte omagii ce i se cuveneau tot ceea ce prietenii lui încercau să facă spre a»i îndulci viaţa materială. » Un alt protejat al lui Paco Durio e un personaj atît de pitoresc, încît pare a fi născocit anume spre a îmbogăţi amintirile scriitorilor. Picasso şi Paco Durio îl cunosc încă de la Barcelona pe Manuel Hugui, ce dăinuie în memoria prietenilor lui sub numele de Manolo. Un desen în peniţă, colorat cu acuarele (proprietatea lui Picasso), îl arată aşa cum era el pe cînd rătăcea prin Montmartre, aidoma săracilor pictaţi de Picasso: capul lunguieţ, cu fruntea înaltă, obrajii supţi, privi» rea întunecată, buzele subţiri şi strînse, chipul unui bărbat

negricios ce se rade rar. Fiul nerecunoscut al unui
general spaniol ce nu s»a îngrijit niciodată de el,
Manolo a avut drept singură şcoală caldarîmul stră»
zilor din Barcelona, tovărăşia vagabonzilor şi a bor»
iaşilor. Sculptor de real talent, el a rezistat cîtva timp
în oraşul lui natal graţie afecţiunii fiicei unui lăptar,
care»l angajase să facă din unt mici machete pentru
galantarul prăvăliei familiale. Refractar din fire ori»
cărei discipline, Manolo dezertează din armată şi tră»
ieşte din expediente la Paris. Paco Durio îl găzduieşte
un timp în atelierul său, unde se găsesc mai multe
tablouri foarte importante de Gauguin. Sculptorul
pleacă în Spania, lăsîndu»l pe Manolo singur în atelie»
rul lui, pentru ca, la întoarcere, să nu mai regăsească
tablourile. Manolo le vînduse pe nimica toată, expli»
cînd foarte firesc că fusese pus în situaţia de a crăpa
de foame alături de aceste frumoase tablouri sau de a
trăi prin ele, şi că viaţa i s»a părut prea atrăgătoare.
Totdeauna în căutarea unui adăpost, a unei mese, a
ouna peseta, Manolo, cu verva lui nesecată, dă celor de
care abuzează impresia că le acordă o favoare. Inasi»
milabil, exprimîndu»se într<o limbă în care cu greu se
recunoştea franceza, Manolo recurgea la toate facuh
tăţile lui de invenţie, care erau mari şi alimentate de
literatura picarescă, spre a subsista la Paris, fără a se
supune la vreo muncă regulată. Pune la cale o loterie
al cărei obiect era un bust pe care nuri va executa
niciodată, şi izbuteşte să lungească afacerea ani de
zile. Din copilărie, avea un fler deosebit de a descoperi
pe cei care pot fi păcăliţi. André Salmon îl descrie
pîndind orice prilej spre ari înşela pe cei din jurul lui
şi, mai ales, spre a<şi satisface plăcerea de a mistifica.
într<o zi, Manolo bea un pahar de vin pe terasa lui
Mollard, în faţa gării Saint<Lazare. La masa vecină doi
domni discută despre pasiunea lor comună pentru
fotografie şi unul din ei se plînge că nu poate să cum»
pere un aparat de fotografiat de o anumită marcă.
Manolo, cu politeţea lui spaniolă gravă, intră în vorbă
şi declară că el a avut aparatul în chestiune, dar că,
întrmn moment de jenă, a trebuit săr i dea în gaj. Arată
o recipisă ce nu trăda nici o indicaţie asupra naturii
obiectului amanetat şi vinde hîrtia pe un preţ modest;
clientul, foarte bucuros, trimite un comisio» nar săr i
scoată de la amanet aparatul dorit. Manolo, care se
despărţi în termeni politicoşi de vecinii lui, ajunsese

departe cînd comisionarul se întoarse împle» ticindu'se cu povara unei saltele. .. Manolo este acela care îl duce într»o seară pe André Salmon la Picasso. Cu zece ani mai în vîrstă, el are, faţă de cel pe care îl numeşte « micul Pablo », o atu tudine compusă în mod ciudat dintrmn amestec de admiraţie şi dezinvoltură. £ destul de sigur în aprecie» rile lui pentru a recunoaşte în tînărul său prieten « un mare artist, considerabil şi indispensabil », ca şi cum ar constata existenţa unei forţe a naturii, fără ari arăta totuşi un respect superstiţios. Nu se dă în lături sări critice, în felul lui muşcător, după cum nu va fi tulburat, mai tîrziu, de celebritatea amicului său. Această poziţie de la egal la egal nu va fi niciodată ştirbită nici de invidie, nici de o falsă sentimentalitate; Manolo n<avea nevoie să»şi revizuiască judecata lui de la început. 10
0teancurile de desene ce umpleau atelierul, exclamă, ridicînd din sprîncene: « Dar dumneata ai aici o avere!» Averea e încă departe, dar Picasso are puţine nevoi. După ce a lucrat o zi întreagă, sau înainte de a<şi începe lucrul noaptea — se obişnuieşte tot mai mult să<şi petreacă nopţile pictînd — i«ar place să se distreze însă nu are bani. Din fericire, Max Jacob e alături de eL Acesta îşi va aminti: «Seara, la lampa cu petrol, jucam amîndoi piese de teatru, neputîndume duce să le vedem pe ale altora. îndeplineam pe rînd toate rolurile, inclusiv pe cele de regizori, de directori, de electricieni, de maşinişti, pe care le integram în piesă. (Pirandello n»a inventat nimic nou!)» Max Jacob îl prezintă pe Picasso unor prieteni tineri ai lui, violonistul Henri Bloch şi sora acestuia, Suzanne. De aici încolo, de cîte ori Picasso va fi în căutare de bani, va face adesea apel la tînârul muzician, însărcinîndud să stea de vorbă cu eventualii cumpărători. Nenumă» rate bileţele pline de afecţiune punctează această prie* tenie, arătînd cum tînărul spaniol necunoscut încă ştia să atragă dragostea şi devotamentul altora. Picasso o pictează pe tînăra *Suzanne Bloch,* cu trăsături accentuate, cu privirea ageră, cu o gură cărnoasă şi cu un gît robust ce se desprinde din vîlvătaia părului albăstriu. O pictează într»o rochie albastră, cufundată parcă în visul adînc şi tragic al cîntăreţei wagneriene ce va deveni în curînd; portretul (Muzeul din Sao Paulo) este de o intensitate ciudată, de o violenţă sumbră. Acelaşi portret, desenat de astă dată,

împodobeşte o scrisoare adresată de Max Jacob «Scumpei domnişoare Suzanne», evocînd serile pe care cei doi prieteni le petrec împreună. întorşi cu spatele către portretul, desigur recent, pus pe un şevalet, stau amîndoi ală» turi la masa luminată de o lampă cu petrol. Max Jacob îşi ridică pe deasupra scrisorii pe care tocmai o scrie o privire halucinată, sub bolta unei frunţi ce înce* pea de pe acum să chelească, în timp ce Picasso, dese» nat din profil, lîngă un motan costeliv, priveşte drept înaintea lui.

Munca şi frecventarea prietenilor săi lasă în Picasso un gol neîmplinit pe care aventurile trecătoare nu izbu< tesc să»l umple, simte nevoia unei prezenţe, sau pur .şi simplu dorinţa de a trăi din plin, de a»si răcori car» 102
nea. Este de asemenea, poate fără să*şi dea seama, obosit de lumea asta a singurătăţii deznădăjduite pe care n*a încetat s<o evoce, de bună seamă fiindcă arta lui nu mai poate să<i depăşească intensitatea, deoarece el simte că a ajuns la capătul unui drum. Nevoia de echilibru ce*l face să tînjească după pleni* tudinea fizică precum şi delăsarea în ce priveşte furia lui de creator îl pregătesc pentru o întîlnire pe care numai hazardul pare să o fi pus la cale. Locatarii de la BateauiLavoir sînt nevoiţi să se ducă după apă la o fîntînă din josul unei scări lungi, deoarece casa, prop< tită în coasta unui deal, se ridică deasupra străzii, unde îşi are faţada principală, cu cîteva etaje. într*o zi, Picasso, cu găleata în mînă, întîlneşte la fîntînă o tî* nără colocatară. S»a descris ea singură aşa cum arăta atunci: «Eram, se zicea, sănătatea, tinereţea însăşi». Fernande Bellevallee se trăgea dintr*o modestă familie de artizani, «de meşteri ce confecţionau flori, pene şi copăcei», spune ea, dar «un măritiş nefericit» a smuls»o din mediul acela de mici burghezi şi a arun< cat*o într*un cerc de pictori, unde a crezut că*şi des» coperă afinităţi artistice.

Picasso o invită să*i arate tablourile sale. Ea îl urmează. Ochii indolenţi i se opresc tocmai asupra îngrozito* rului *Dejun frugal.* însă nimic nu o sperie. Ea nu va mai pleca. Picasso e foarte mîndru că are acum o iu* bită oarecum legitimă. Dar fata e cu cîţiva ani mai mare decît el şi, pe lîngă extrema lui tinereţe, ea pare o femeie matură. Vorbind despre dînsa, pictorul îşi previne prietenii: « E foarte frumoasă, dar e bătrînă ».

Tînăra femeie îşi aminteşte de iubitul ei, aşa cum era atunci, cu gesturile lui stîngace, cu « mîini de femeie » şi cu « picioarele lui mici», de care el era destul de mîndru. De la început, îl găseşte «tulburat şi tulbură* tor», dar senzualitatea ei potolită, calmul ei vegetal sînt tocmai ceea ce trebuie spre a menţine echilibrul şi sensibilitatea.

Fernande Olivier — păstra numele soţului din căsă* toria ei efemeră — era de o frumuşeţe sculpturală şi totodată de o feminitate răscolitoare ce*l fascinează şi*l subjugă pe Picasso. După mulţi ani, după furtu* noasa lor despărţire, el va vorbi încă de influenţa adîncă 103 pe care excepţionala ei atracţie fizică a exercitat*o

asupra lui. Un *Portret al Fernandei,* **pictat doi ani mai tîrziu (colecţie particulară), explică forţa senzuală a acestei pasiuni. Pe o frunte îngustă se desenează arcul regulat al sprîncenelor; ochii migdalaţi sînt puţin închişi, ca întrmn moment de mare voluptate sau de dragoste; nasul bine croit şi cu nări ce adulmecă tră< dează o senzualitate dezvoltată; între marile şi plăcu» tele ovaluri ale obrajilor înfloreşte o gură cu buze pline pe care mijeşte un zîmbet promiţător. O mică acuarelă,** *Femeie adormită* **(colecţia Pellequer, Paris) este ca o pagină autobiografică a acestei iubiri. Un bărbat cu o meşă căzîndu»i pe frunte, cu bărbia sprijinită în palmă, este aşezat pe marginea unui pat şi priveşte, fascinat, spre femeia în cămaşă de noapte care, cu braţul îndoit sub cap, cu subţioara dezgolită, doarme somnul adînc al femeilor istovite E ceva elemen» tar, vijelios, în dragostea lui Picasso pentru Fernande Oii vier. Omul este de o gelozie feroce: «Mă ţinea tot timpul închisă în casă », îşi aminteşte ea. Această dragoste i»a răvăşit viaţa, dar în acelaşi timp, totul se potoleşte în el, în bărbatul satisfăcut, totul se opreşte aici, nodul patimilor pare a se fi desferecat. Fernande se poate să nu«l fi înţeles pe deplin pe iubitul ei în timpul cît au trăit împreună, ci numai după despăr» ţirea lor, şi, durerea ascuţindu»i sensibilitatea, ea s»a gîndit abia după aceea la viaţa petrecută atunci, la iubirea ei. A simţit, şi a spus»o într»o frază din aminti» rile sale, că Picasso « lăsa totdeauna impresia că purta în el o mare suferinţă», dar nu pare a fi ştiut în ce măsură prezenţa ei i»a uşurat neliniştile ce<l bîntuiau şi care nu se puteau domoli decît în patima muncii. Paralel cu gelozia sa, paralel cu teama de a n»o pierde,**

mai era în Picasso acea recunoştinţă a cărnii şi poate a spiritului care, graţie ei, şi»a regăsit pentru o clipă liniştea, o recunoştinţă ce mergea

(>înă la idolatrie.

ntrarea în atelierul lui Picasso dădea şi într»o odăiţă părăginită, cu podeaua pe jumătate putredă, unde iubita lui se retrăgea atunci cînd vizitatori nepoftiţi le tulburau liniştea şi cînd era încă aproape goală. **Acea** odăiţă servea ca încăpere de serviciu şi totodată ca un fel de « capelă » cu un altar, ce amintea de clipele lor plăcute, unde, alături de un portret în peniţă al Fernan» 104

dei, mai tîrziu «furat întno expoziţie», se etalează o bluză albă, foarte fină, mototolită, ce evocă un moment deosebit de fericit. în faţa acestei bluze în care e prins un trandafir de un roşu întunecat şi în faţa acestui por» tret, se afiă, ca pe o masă de altar, două vase de un albastru agresiv pline cu flori artificiale. Mai tîrziu, Fernande Olivier s<a întrebat dacă în acest mod de a se prosterna în faţa iubirii lui, nu era cumva la Picasso şi o « ironizare a lui însuşi». S<ar putea, întnadevăr, să fie aici şi o mărturie ironică a vulnerabilităţii lui. Dar nu încape îndoială că această imagine — precursoare a unei picturi suprarealiste — era totodată o dovadă a interesului pe cared arăta el simbolurilor, ca o rămăşiţă a ceea ce constituie fondul său superstiţios. «La vîrsta aceea, cînd eşti îndrăgostit, faci şi din astea», declară Picasso cu un surîs îngăduitor, aproape duios, în viaţa comună pe care o încep acum, el duce tot greul. Fernande e una din acele femei placide ce se deprind repede să slujească sau să fie slujite. într<o căsnicie mic' burgheză ea ar fi fost desigur o stăpînă a casei relativ harnică, dar se recunoaşte singură ca fiind «foarte leneşă». Lasă pe seama iubitului ei toate grijile menajului. Lui Picasso nuri place şi nu ha plăcut niciodată să dea ordine; în orînduirea materială a vieţii lui, se abţine să intervină atîta timp cît poate să evite acest lucru. Mai tîrziu, cînd va avea servitori, va şovăi mult înainte de a cere să se facă o curăţenie radicală în casă, adesea se va codi chiar să o impună, refulînd oroarea sa pe care o are pentru dezordine. « îmi vine să cred, a spus cu fineţe Sabartes, că nu îndrăzneşte să stîrnească un eveni» ment, de teamă ca un gest voluntar ce»ar tulbura atmos» fera din jur să nuri zdruncine echilibrul vieţii şi, desigur, să nuri

stînjenească destinul.» Începînd prin a nuri cere nimic Fernandei, continuă să facă el singur totul.

Mătură în atelier, se duce după cumpărături, în sandale, cu capul gol sau cu o şapcă veche pe ceafă, într<o bluză de pînză albastră, decolorată. Se întoarce din tîrg cu tot ce trebuie pentru menaj, în timp ce iubita lui stă culcată în acest atelier, unde vara e cald ca întno etuvă şi iarna e atît de frig că dimineaţa găsesc resturile de ceai din 106 ajun îngheţate în ceşti.

După propriile ei mărturisiri, Fernande pare a nu fi urmărit decît cu un interes foarte mic eforturile crea» toare ale prietenului el îl privea pictînd, aşezat, după obiceiul lui, jos sau pe un scăunel scund, cu pensulele, paleta şi culorile împrăştiate în jurul lui, aşa cum îl privea cînd făcea menajul. Prezenţa ei trîndavă avea săsi irite mai tîrziu pe prietenii intelectuali ai lui Picasso; cînd acesta era în fonduri, li se părea că Fernande nu se preocupa decît de pălării şi de blănuri, cele două subiecte de conversaţie ale ei; se vede treaba că dusese prea mult lipsa acestor lucruri, pentru a nu se bucura acum din plin de ele. Fata pare a nu<şi fi făcut ucenicia artistică decît după despărţirea lor, dar a fost o tovarăşă puţin pretenţioasă în anii de privaţiuni comune: se resemna să nu iasă cîte două luni din casă dacă nu avea pantofi, ori să stea culcată în pat cînd nu aveau cu ce face focul, pînă- cînd un cărbunar, înduioşat de ochii ei frumoşi, le dădea cărbuni pe credit. Din cînd în cînd, Picasso căpăta unul sau doi ludovici, o adevărată comoară; atunci el cumpăra cîte un flacon mare cu apă de colonie, parfumul fiind o altă pasiune a Fernandei: Raporturile cu negustorii de tablouri sînt încă nesigure şi anevoioase. în momentele de jenă financiară, Picasso se adresează acelor telali pitoreşti care i<au exploatat şi totodată i»au sprijinit pe artiştii neapreciaţi încă de cunoscători. Clovis Sagot, fost clovn la Medrano, se improvizează negustor de tablouri, slujit de o anumită cutezanţă a gustului artistic. S<a stabilit în apropierea circului, într»o fostă farmacie, şi singura lui generozitate recunoscută este aceea de a fi împărţit pictorilor bolnavi medicamentele pe care le mai găsise acolo. Picasso îşi va da seama în mai multe rînduri cît de hain putea să fie acest om O dată, rămăsese fără nici un ban în casă şi îşi întrerupse lucrul fiindcă nu

avea cu ce să»şi cumpere nici pînze, nici culori. îi duce trei tablouri lui Sagot, care« oferă pe ele şapte sute de franci. Picasso refuză. Cîteva zile mai tîrziu, se hotărăşte să primească suma ce i se păruse derizorie, dar Sagot ciunteşte preţul în raport cu strîmtorarea clientului său şi nu vrea său mai dea decît cinci sute de franci. Alt refuz, noi încen cări disperate de a găsi bani, pînă cînd Picasso sfîrşeşte prin a ceda cele trei tablouri pentru trei sute de franci; Sagot socotea, fără îndoială, că»i dăduse o lecţie meritată. 106
Din vechea lui meserie, Sagot păstrase, sub un aer de bonomie, o neobrăzare sfruntată. într<o zi, vine la Picasso cu un braţ de flori din grădina lui de la ţară şi, după ce văzu cît de slab era luminat interiorul sărăcăcios al pictorului, îi sugerează acestuia să folosească florile spre a face o pictură frumoasă pe care, adăugă el, « i»ar
utea<o dărui lui ».
trîmtorarea este de altfel generală la aceşti oameni tineri; pentru a supravieţui sînt nevoiţi să recurgă la tot felul de stratageme şi chiar la vicleşuguri. « Niciodată nu se mînca mai bine la Picasso, ca atunci cînd n<avea nici un ban, povesteşte Fernande. Se comanda o masă la plăcintarul din place des Abbesses, recomandîndu»i»se sio aducă acasă exact la ora douăsprezece. La douăspre» zece fix, comisionarul venea, bătea în zadar să i se des» chidă, şi în cele din urmă, lăsa la uşă coşul cu merinde. » Boema epocii o duce greu; un pictor ajuns şi prosper face figură de « pompier », e dispreţuit de ceilalţi. Dar oamenii simpli din la Butte şi chiar unii cîrciumari îi ajută pe artiştii tineri, ei le dau de»ale mîncării pe credit. Confraţii lui Picasso se întîlnesc, cu soţiile sau prietenele lor, la Azon, în strada Ravignan, unde o masă costă nouăzeci de centime. Ei se strîng mai ales la Vernin, originar din Auvergne, stabilit în strada Cavalotti, unde are vad bun, fiind alături de Muntele de pietate; acesta le oferă la sfîrşitul mesei şi cîte un păhărel de vin, «de la el». Max Jacob i»a închinat un catren, în stil popular, pe care»l şi cînta acolo:

Aiiie lehamite de Vernin Dar fără el, vai, mă usttc, Căci are vin ce dă antren Şi brînzătn coajă de brăduc.

Probabil că Max Jacob n»a fost prea încîntat s»o vadă pe Fernande intrată în viaţa lui Picasso. Pe el femeile îl speriau. «Se credea totdeauna persecutat, mai ales de

soţiile prietenilor lui», spune Fernande. Pare chiar supărat pe Picasso că s»a lăsat pradă aventurilor amoroase. într»o zi a afirmat, cu acea maliţiozitate pe care oamenii neechilibraţi, ca el, o au faţă de cei sexualiceşte normali, că « Picasso ar prefera gloria unui Don Juan, aceleia a unui pictor celebru»; totuşi, prietenia lui devotată nu
se dezminte nici o clipă. « E totdeauna discret, cu toate că;i foarte sărac », nu apare niciodată la ora meselor, decît atunci cînd e invitat anume. Este în acelaşi timp omul care ştie să4 distreze cel mai bine pe Picasso. Prodigioasa lui memorie îl ajută să recite pe de rost tragedii întregi, iar cum e şi muzician, dînd, după împrejurări, lecţii de canto sau de pian, debitează cu aceeaşi uşurinţă scene din opere şi operete. Piesa cea mai atractivă a repertoriului său este numărul de dansa* toare cu picioarele goale: îşi ridică pantalonii pînă la genunchi, peste pulpele păroase şi, cu mînecile cămăşii suflecate, cu gulerul larg desfăcut pe pieptul acoperit de un păr negru, cu capul aproape chel, cu ochelarii pe nas, execută paşi de dans şi poante graţioase, într<o imitaţie atît de hazlie că stîrneşte hohote de rîs. Vocea de soprană prin care vrea să facă pe cîntăreaţa de provincie este de asemenea foarte exactă: cu o eşarfă ae mătase în jurul gîtului, cu o pălărie de femeie pe cap, îngînă o romanţă sentimentală sau refrenuri populare cunoscute din copilărie. Nici unul dintre cei care hau auzit — şi erau destul de mulţi în boema din la Butte — nu hau uitat pe omuleţul a cărui faţă de gumă se strîmba într;un surîs caraghios şi a cărui voce piţigăiată şi mieroasă cînta:

Ah, superbule jandarm, Plutonierule cu şarm, Dacă nu vrei să ţii seamă De amorul meu, mite teamă Că am să înnebunesc, Ţi,o spun jară să glumesc ...

în cabotinajul lui Max Jacob se reflectă întreaga la Butte din acea vreme, acel Montmartre al nucilor burghezi şi al lucrătorilor cu chipuri dîrze, indulgenţi la revăr» sările acestea de fantezie şi care treceau cu înţelepciunea lor de oameni simpli atît pe lîngă tinerii neserioşi, cît şi pe lîngă pictorii veniţi aici din toate colţurile lumii. Poate că Parisul n*a fost niciodată şi nu va fi niciodată atît de puţin xenofob, atît de fratern, atît de unit în sărăcie şi în veselie ca în cursul acelor ani « eroici », cînd această Butte îşi făurea neuitata ei

istorie, în pofida mizeriei cunoscută acolo, Max Jacob va spune mai tîrziu: «îţi duc dorul, o, stradă Ravignan. . . » 108

Vechiul patron de la « Zut » a ajuns, graţie unui concurs de împrejurări, proprietarul unui cabaret care se numea — încă de pe cînd Montmartre avea faima unui bîrlog al crimelor — «Asasinii». O firmă, reprezentînd un iepure ce*o zbughea din cratiţă, i»a adus mai pe urmă denumirea, după numele desenatorului, de «Lapin â Gille» (Iepurele lui Gille); cabaretul a devenit apoi celebru cu firma «Lapin agile» (Iepurele sprinten). Printre obişnuiţii localului, Picasso întîlneşte într<o zi un bărbat cu trupul subţire, a cărui înfăţişare — macfer» lan foarte larg şi foarte lung coi ajungea pînă la călcîie, o şapcă trasă peste ochi — semăna cu propria lui înfa» ţişare; omul se numea atunci Pierre Dumarchey şi va fi cunoscut mai tîrziu sub numele de Pierre Mac Orfan. Fernande îşi mai aminteşte de Francis Carco, cu aerul lui de ştrengar, cu privirea lui vicioasă, care cînta cocoţat pe o masă:

Eşti urîtă, Loulou dragă, Dar te>oi iubi ca o brută
Viaţaintreagă.. .

Cabaretul « Lapin agile » mai era înzestrat şi cu diferite animale domesticite, ce»l atrag pe Picasso, printre care un corb ce se ţinea tot timpul după fiica lui Fr£de, pe nume Margot, cu un straniu chip neregulat, avînd pomeţii proeminenţi, ca la slavi şi o frunte mare, bombată, pe care cădeau nişte şuviţe groase de păr. Picasso o pictează pe fiica lui Frede, cu corbul ei, cu mîini foarte lungi şi cu degete subţiri, mîngîind pasărea ce se pitu» lează lîngă ea. Este una dintre ultimele compoziţii strînse într»un bloc — trupul cuprins în încleştarea braţelor, capul îngropat între umeri, mîna foarte alungită cu degete ae o subţirime uniformă. *Femeia cu corbul* (Muzeum of Art, Toledo, Ohio), după cum îşi intii tulase Picasso însuşi tabloul, va deveni într»o zi soţia lui Mac Orfan. în afară de corb, Fred£ mai are un măgă» ruş, bătrîn şi chelbos, ce»l urmează pretutindeni şi»l însoţeşte de cîte ori vine la Picasso. într»o zi, măgăruşul Lolo va fi pus să»şi scuture coada îmbîcsită de vopsele pe o pînză — ideea a fost a lui Roland Dorgeles — şi lucrul îi va amuza foarte mult pe parizieni cînd acest

tablou, intitulat: *Apus de soare pe Adriatica* va fi expus la Salonul Independenţilor, trimis acolo de un pictor botezat de circumstanţă Boronali.
înt»o seară, un tînăr neamţ, urcînd la Butte, străbate împrejurimile pustii de la Sacr&Coeur, şi păşeşte pentru prima dată în cabaretul lui Fred£. El cumpărase un tablou, la întîmplare, trecînd prin faţa prăvăliei de velinţe a lui Moş Soulier, unde sînt trîntite claie peste grămadă, în faţa uşii, lucrări de tineri pictori necunoscuţi Tabloul reprezintă o femeie blondă, goală, spălîndu»se în lighean, într<o cameră albastră.
Tînărul neamţ, Wilhelm Lfhde îl cumpără cu zece franci. în ciuda preţului foarte mic, ştie că a achiziţionat o operă de valoare. Bărbat fin, distins, ascunzînd sub o extremă rezervă aerul său preţios şi puţin efeminat, el posedă acea sensibilitate a gustului, acea pricepere entuziastă a valorii care se numeşte « fler » şi care va face din el unul din acei mari colecţionari ce trăiesc în intimitatea operelor cumpărate. Vedea pentru prima dată numele lui Picasso în josul pînzei în seara aceea, intrînd în localul «Lapin agile», întîmplarea face să se aşeze chiar la masa lungă din mijloc, unde se adunau pictorii obişnuiţi ai localului în sala scundă, plină de fumul gros ce domina discuţiile, se aude un glas care recită din Verlaine. Dîndu«şi seama că se află printre artişti, Uhde dornic de relaţii, ca toţi străinii ce rătăcesc prin Paris, cere să se aducă vin. Se prezintă, înclinîndu»se politicos, cu o mişcare a capului puţin ţeapănă, ce»i trădează originea. Află în cursul serii că autorul lucrării pe care tocmai o cumpărase stătea chiar la dreapta lui. «De atunci, povesteşte el, am trăit ani de zile în regatul albastru al lui Picasso. »
Totuşi, Picasso e pe cale de a părăsi acest regat al perioadei albastre, aşa cum are obiceiul de a se despărţi de ceea ce a cucerit sau a stăpînit; căci, neputînd să<şi depăşească intensitatea formală sau emotivă, nud rămîne decît să se repete; fireşte, ar putea s» facă, acum cînd nu şochează şi nu sperie mai mult decît o făcuse la începutul acestei perioade. Dar Picasso reia aceleaşi subiecte şi variază aceeaşi viziune plastică pînă cînd epuizează toate posibilităţile: în momentul cînd ajunge la o limită, la un grad de saturare pe care numai el îl simte, abia atunci se produce ruptura, una din acele rupturi 110

« reîncepute fără oboseală », după expresia lui Zervos" Una din cheile artei lui e în remarca sa: «A copia pe alţii e necesar, dar a te copia pe tine însuţi, ce lucru jalnic! »

în el, alături de un zbucium permanent, mai e şi un impuls al bucuriei de a trăi, sau mai degrabă al foamei de a trăi, pe care»l traduce printno schimbare decon* certantă de manieră. închis în el însuşi, ca un asediat în defensivă, nu are obiceiul să explice sau să discute schimbările lui de ordin psihologic. Fiinţele ce i«au r ' '
r n care a trăit, au rămas
rost mai apropiate, r
în afara citadelei ferecate a
secretului său creator.

Singurul limbaj prin care comunică este arta sa. Cînd îşi schimbă idiomul, în scurte etape pregătitoare sau chiar de la o zi la alta, îi surprinde deopotrivă pe cei care4 văd în fiecare zi, ca şi pe străini. La sfîrşitul perioadei albastre se înalţă *Fetiţa cu coşuleful de Jlori* din 190J (colecţia Gertrude Stein). Trupul se înalţă, palid, subţirel, ca o coloană de lumină încă puţin albăstruie, pe un fond fumuriu, de un gri cald, spre strălucirea roşie a florilor din coş, pe care»l ţine, cu stîngăcie, în faţa ei, în chip de sfioasă ofrandă. E o fetiţă din popor, cu picioarele prea mari, cu genunchii ascuţiţi, ce i<a pozat lui Picasso, vădit speriată, cu gura mare puţin tremurîndă, dar ochii ei uşor înceţoşaţi privesc pieziş cu o stăruinţă feminină. In viaţa lui Picasso, *Fetiţa cu coşuleţul de Jlori* marchează o cotitură importantă: începutul prieteniei cu Gertrude Stein, despre care va spune într»o zi că a fost singura lui prietenă. Se pare că Gertrude Stein a avut totdeauna darul de a exercita o mare influenţă asupra celor din jurul ei, prin simpla ei prezenţă. înainte chiar de a se fi afirmat printr»o operă, se degaja din ea impresia că această operă va fi importantă, pe măsura înrîuririi sale. în mediul artistic parizian, ea a jucat rolul unui catali» zator, încurajînd vocaţii care, fără dînsa, ar fi avut nevoie de mai mult timp ca să se manifeste; Gertrude Stein le<a stimulat atît prin ajutorul material, cît şi prin conştiinţa sa foarte lucidă asupra unei transformări ideologice reclamînd noi forme de expresie. Toţi cei care au cunoscut<o au căpătat pecetea personalităţii sale. Din momentul cînd s*a instalat aici, împreună cu 111 fratele ei, în 1904, nu se mai poate concepe că ea ar f

iputut să lipsească din Paris, această seră caldă a unei S»ar putea crede că, pentru a exercita o asemenea influenţă, a trebuit să se asimileze profund cu mediul în care evolua, că a devenit franţuzoaică prin spirit şi prin comportare, aidoma acelor străini care, dezbă» rînduise de tot ce»au adus cu ei, se lasă absorbiţi, cu totul, de Franţa. Dar Gertrude Stein, deşi, judecată după viaţa pe care o ducea, ar fi putut fi socotită cel puţin cosmopolită, a fost profund, indisolubil americană. Unul din compatrioţii ei a scris: «Printre primele din generaţia ei care s<a stabilit la Paris, se număra printre cei mai înfocaţi patrioţi în rîndul exilaţilor voluntari». Ceva şi mai curios încă, această femeie, venind dintr»un mediu de oameni bogaţi, dispunînd de o temeinică pregătire universitară, smulsă din studiul problemelor psihologice cele mai arzătoare, se simţea mai apropiată nu de elita intelectuală, deschisă tuturor aspiraţiilor, ci de acea mică burghezie americană îndeobşte opacă la tot ceea ceri venea dinafară, Iar în cartea sa. *Americanii din America,* îşi arată faţă de clasa mijlocie o fierbinte afecţiune «ce nu va întîlni aproape nici o reciproci» tate», după cum spune unul dintre comentatorii ei americani.

A ajuns la Paris, datorită unei aventuri financiare tipic americană. Tatăl ei fusese destul de bogat spre a putea călători împreună cu familia, de»a lungul continentului, dînd posibilitatea celor trei copii ai lui să»şi urmeze studiile în voie şi său facă, mai ales pe cei mici, cu totul inapţi de a cîştiga singuri bani. Dar cînd el muri, nu le rămase alor săi decît o concesiune pentru tramvaiele din San Francisco, capital greu de fructificat. Atunci, cel mai mare dintre fraţi, care, mai înainte, nu avea altă năzuinţă decît să»şi continue studiile de medicină, luă conducerea familiei. Era unul din acele genii finan« ciare ce se ignoră fiindcă le lipseşte aviditatea elementară ce le«ar îngădui să»şi descopere această vocaţie Spre a» şi ajuta fraţii mai mici, el administră atît de bine moştenirea ce le rămăsese încît putu să le asigure celorlalţi o rentă suficientă pentru a trăi în Europa, unde viaţa era mai în 1903, Gertrude Stein îşi încheiase studiile universitare, făcute sub îndrumarea directă a lui William James.

O constantă semnificativă se stabileşte între primele ei lucrări de psihologie, centrate asupra problemei atenţiei şi neatenţiei, şi între opera sa viitoare. Studiile de medi» cină pe care le urmă timp de patru ani comportau şi lucrări practice de chirurgie, încît mai tîrziu unii biografi au descoperit în facultatea sa de observaţie o anumită practică a bisturiului. în momentul cînd ar fi putut începe exercitarea profesiunii, William James îi oferă un post întrmn azil de alienaţi. Contactul cu bolnavii mintali o sperie. « Gertrudei nu<i plăceau decît oamenii normali», povesteşte confidenta sa, Alice Toklas. Se eschivează printrmn voiaj în Europa, în timp ce Gertrude Stein îşi termina studiile la Bal» timore, fratele ei, Leo, trăia la Florenţa, unde se ocupa de pictură, apoi se specializă în critica de artă. Se ho» tărăsc amîndoi să se stabilească la Paris. Leo Stein, scotocind prin prăvăliile negustorilor de tablouri, des» coperă în magazinul lui Clovis Sagot doi pictori spa» nioli necunoscuţi. Cumpără o acuarelă a unuia din ei, al cărui nume nu»l mai ştie nimeni, şi se tîrguieşte pentru o mică pînză, semnată Picasso, al cărei preţ îl găseşte exagerat. Sagot îi făgăduieşte său procure un tablou mai mare de acelaşi pictor, la un preţ rezonabil. Cîteva zile mai tîrziu îi arată, într»adevăr, *Fetiţa cu coşuleţul de Hori.* Leo Stein vrea să cumpere lucrarea neapărat, mai ales că preţul nu era mare: o sută cinci» zeci de franci; dar Gertrudei nu»i place tabloul, gă» seşte că desenul picioarelor şi al genunchilor e urît şi lucrarea îi displace atît de mult încît declară că n»ar ţine»o pentru nimic în lume în casa ei. Cu toate că discuţia, foarte animată, se desfăşura în limba en» gleză, Sagot înţelege despre ce era vorba, şi, ca un bun negustor ce era, propune pur şi simplu să mutileze pînza: fiindcă doamnei nu»i plac nici genunchii nici picioarele, se va păstra numai capul, care pare să»i fie pe- plac. Propunerea lui e respinsă, dar cumpărarea e departe de a fi hotărîtă. Sfada între frate şi. soră con» tinuă. în cele din urmă, fiindcă Leo ţine atît de mult la tablou, Gertrude Stein cedează, fară a fi fost con» vinsă. Leo a spus o dată despre ea că era ca Washing» ton: impulsivă şi in acelaşi timp conciliantă. Primul tablou de Picasso apare astfel în rue de Fleurus, pe 113 pereţii pavilionului înzestrat cu un atelier, din fundul

unei mari case, unde într»o zi Gertrude Stein, «va personifica Mecca pentru cei mai mulţi pictori şi seri» itori ai timpului ei», după expresia unui critic american. Tot la Sagot, Picasso îi întîlneşte pentru prima dată pe Leo şi Gertrude Stein. « E de, la început sedus de personalitatea fizică a femeii», povesteşte Fernande. Vin amîndoi să»i viziteze atelierul. «El, cu un aer de profesor, chel, purtînd ochelari cu rame de aur, barbişon cu reflexe roşcate, privire şireată, trup lung, ţeapăn, gesturi scurte. » Gertrude Stein, « grasă, scundă, masivă, cap mare, frumos, cu trăsături accentuate. . . Masculină în voce şi înfăţişare». Fernande e foarte intimidată de vizitatori şi tulburată de apariţia neaş» teptată în viaţa ei a unei lumi străine, pe care o simte ostilă. Se miră să»i vadă pe aceşti americani, pe care»i socoteşte foarte bogaţi fiindcă sînt americani, amîndoi îmbrăcaţi în haine de catifea reiată, maron, «în picioa» re cu sandale gen Raymond Duncan, * cu care erau prieteni», şi fata adaugă, pentru a explica asemenea extravaganţă, că, pe lîngă averea lor, «erau prea in» teligenţi spre a se teme de ridicol, prea siguri de ei înşişi spre a se sinchisi de ceea ce gîndesc ceilalţi». După trecerea multor ani, ea este încă uimită de faptul că, de la prima lor vizită, cei doi au cumpărat tablouri în valoare de opt sute de franci. O dată cu această întîlnire, nu numai că anii de privaţiuni iau sfîrşit pentru Picasso, dar, de prima dată cînd se duce la fraţii Stein, el capătă impulsiunile cele mai diverse care»l găsesc într»o stare de receptivitate deosebită. Întîlnirea, ca şi cum ar fi fost condusă de o lege tainică a evoluţiei lui creatoare, se produce tocmai în momen» tul cînd totul în el e pregătit să treacă la adoptarea unei schimbări schiţate deja, a unei noi viziuni plastice, în aceste reînnoiri ale lui Picasso, e întriun fel sigu» ranţa unui somnambul, pe care el o va formula într»o zi prin această frază scurtă: «Eu nu caut, găsesc». Foarte caracteristică pentru aceşti paşi de somnambul şi pentru noua lui cale este scurta călătorie pe care o face, în vara lui **190J,** în Olanda. Un prieten, Tom Schilperoot, un olandez bogat ce trăieşte în boema **pariziană, unde avea să<şi toace averea, ţine să<i arate ţara lui şi»l invită să stea cîteva săptămîni la el, la Schoorl. Picasso cunoaşte pentru prima dată**

---

* Fratele cclcbrci dansatoare Isadora Duncan, un dandy foarte cunoscut în epocă, mort în işfijtn.t.).

climatul acesta specific, cîmpiile pline de flori şi străbătute de cana» luri, lumina voalată de ceaţă ce se ridică din ape; el vede, de asemenea, pentru prima oară, desigur, pe» numbra saturată de aur a lui Rembrandt, albastrurile şi aurul argintat ale lui Vermeer. Dar nimic nu are atunci priză asupra lui. De altfel, trecutul nu se infil» trează în el, atît de fixat în prezent, decît cu intermi» tenţe Privirile lui se opresc cu deosebire asupra feme» ilor tinere « E caraghios să vezi pe străzi acele defilări de şcolăriţe cu talii de soldăţoi», îi povesteşte, la întoar» cere, Fernandei, probabil ca s»o liniştească. De fapt, rămîne impresionat de acea piele roz, de acea sănă» tate blondă şi de firea potolită a tinerelor olandeze. La Schoorl, Picasso pictează în guaşă mai multe por» trete de femei, cîteva nuduri durdulii, cum este acea *Olandeză* (colecţia Stâng, Oslo), doar cu o bonetă pe cap, cu braţele încrucişate peste burta mare, cu sînii umflaţi. Picasso avea să repete adesea mai tîrziu această butadă: «Cei mai frumoşi sîni de femeie sînt aceia care dau cel mai mult lapte». Acest gît gros, aceşti umeri rotunzi şi aceşti sîni ce anunţă viitoare mater» nităţi par să marcheze sfîrşitul seriei de femei slabe din perioada albastră, cu sîni supţi sau moi, uzate de muncă sau de dragoste, strivite de viaţă, în această desprindere de suferinţa umană, în această schimbare a subiectului se afirmă o nouă precizie a formelor. în tabloul de la Oslo, desenul accentuat al sprîncenelor, ochii uşor bulbucaţi, linia puternică a nasului, conturul închegat al gurii, repartiţia planu» rilor, foarte desluşite, ar putea face să se creadă că acest nud şi, mai ales, acest cap sînt cu un an sau doi osterioare momentului în care au fost pictate n acest tablou se întrevede — în planul din fund, s»ar spune — modelarea â la Cézanne. Picasso a văzut tablouri de Cézanne încă de la sosi» rea lui în Paris, de la primele contacte cu Vollard, însă întÜnirea a fost atunci prematură. Legile propriu» lui său arabesc şi trecerea de la coloritul risipit la monocromia albastră nu evoluaseră încă pînă la epui< zare. Abia cînd propriul său ciclu se încheie, el intră
în legătură, la prima vizită făcută fraţilor Stein, cu admiratorii lui Cézanne.
încă pe cînd trăia la Florenţa, Leo Stein auzise, pentru prima dată, de un pictor cu numele Cézanne şi văzuse

operele lui la colecţionarul Charles Loeser. Venind la Paris, fraţii Stein aflară că singurul negustor de tablo» uri care avea Cézanni de vînzare era Ambroise Vollard. Gertrude Stein a descris, în felul ei direct, inimitabil prima lor vizită la Vollard. Localul nu semăna întru nimic cu o galerie de pictură. Cîteva tablouri erau întoarse cu faţa la perete, într»un colţ erau trîntite grămadă pînze, mari şi mici. în mijlocul încăperii stătea un bărbat înalt, cu faţa palidă muşcată de o bărbuţă rotundă şi zbîrlită, cu privirea întunecată. « Era Vollard, în clipele lui de bună dispoziţie. Cînd era cu adevărat trist, îşi rezema trupul mare de uşa de sticlă ce da în stradă, cu braţele încrucişate deasu» pra capului şi privea strada. Atunci nimeni nu îndfăz» nea să<i păşească pragul. »
Ambroise Vollard, fie dintrmn suprem rafinament, fie dintr»o reală dragoste faţă de operele ce le deţinea, părea mai curînd că vrea să«şi descurajeze eventualii cumpărători. Cézanne era marele roman al vieţii lui. Chipul i sé luminează cînd cei doi vizitatori americani cer să li se arate Cézanni. Coboară cu paşii lui apă» saţi la subsol. De altfel, totul la Vollard se petrecea în acele subsoluri misterioase: primiri, dineuri, conci» liabule cu pictorii Cînd se întoarce, aduce un mic tablou reprezentînd un măr pictat pe o pînză numai puţin acoperită cu vopsea. Fraţii Stein vor însă unul din acele peisaje însorite din Provenţa, cum văzuseră la Charles Loeser. Vollard dispare din nou pentru a reveni cu un magnific nud văzut din spate. Tabloul e foarte frumos, dar ei doresc un peisaj. Mai aşteaptă cîtva timp. Ceea ce le prezintă Vollard, cînd apare din nou sus, este un colţ de peisaj pe o pînză neter» minată. Dar nici asta nu e ceea ce doresc eL în gale» ria pustie se face întuneric. O bătrînă îngrijitoare, apoi alta apar pe scara din fund şi străbat prăvălia, cu un salut politicos: « Bună seara domnule şi doamnă». Gertrude Stein, care are un simţ al ridicolului foarte ascuţit, e cuprinsă de un rîs nebun: ea se întreabă dacă nu cumva aceste bătrîne sîrit cele care pictează

Cézanni la comandă. Şi zguduiţi amîndoi de ace» laşi rîs, fraţii Stein cumpără un mic peisaj pe care Vollard s«a îndurat să4 aducă sus. De bună seamă, el nu înţelegea nimic din rîsul lor nesăbuit. Mai tîrziu, Vollard avea să povestească el însuşi cum primise

vizita a doi americani smintiţi, a căror veselie gălăgioasă îl agasase foarte mult. Dar avea să sfîrşească prin a constata că aceşti trăsniţi erau mai buni cumpăs rători atunci cînd rîdeau, şi totdeauna, după aceea, aştepta ca ei să izbucnească în rîs pentru a încheia o afacere bună.

Leo şi Gertrude Stein îl frecventează totuşi cu regula« ritate pe Vollard. Cumpără de la el două mici nuduri de Cézanne, două tablouri mici de Renoir, unul de Manet şi două de Gauguin. Cézanne îi fascinează şi ard de dorinţa de a cumpăra unul din acele mari por« trete aflate aproape toate în mîinile lui Vollard. Şovă» iese mult între un portret de bărbat şi *Portretul doamt net Cézanne,* **ui gri, pe un fotoliu roşu. Vollard, viclean ca totdeauna, le spune că de obicei un portret de femeie se plăteşte mai mult decît unul de bărbat, dar, adaugă el, « privind mai bine tabloul, cred că în cazül lui Cézanne diferenţa nu poate fi prea mare». Por« tretul e scump, el depăşeşte subsidiul pe care«l pri« mese cei doi Stein. Ei se adresează atunci lui Michel, fratele lor mai mare, «scumpul nostru Mike», cum îi spune Gertrude, făgăduindu«i că pe viitor au să fie mai chibzuiţi. Acest portret avea să«i fie de mare folos Gertrudei Stein într«o vreme cînd se va găsi foarte strîmtorată. «Am comis un act de canibalism în viaţa noastră, a declarat mai tîrziu Alice Toklas cu rîsul ei calm, fiindume foame, am mîncat«o pe doamna Cézanne. »**

Cînd Picasso îl descoperă pe Cézanne, sau mai bine zis cînd se lasă influenţat de el, pare a«şi aminti de atracţia pe care sculptura o exercita asupra lui atunci cînd întîrzia în atelierul prietenului său Paco Durio. în această căutare a unui nou mod de expresie se simte neîndoios, la el, dorinţa de a se încerca pe sine, de a«şi măsura propriile posibilităţi. Alături de curiozitate, alături de nerăbdarea de a frămînta cu mîinile lui un alt material, nevoia unei experienţe noi i se impune în momentul cînd viziunea lui plastică e pe cale de a se schimba şi cînd un domeniu nou i se pare un teren de încercare mai favorabil decît obişnuita mate» rie picturală.

Din anul 190J datează mai multe sculpturi. De pildă — între altele — acel *Cap de femeie* **clasic (Werner Bär, Zürich), cu părul lins pe cap, cu nasul fin, uşor acvi» lin, cu buza de sus răsfrîntă voluptuos. Apoi** *Cap de*

bătrîn, cu pometii ciudat de ascuţiţi sau *Femeie în genunchi,* care, asemenea femeilor părăsite din peri» oada albastră, se strînge, friguroasă, între braţele ei. Vollard înţelege numaidecît valoarea acestor prime încercări de sculptură ale lui Picasso. Pune să fie tur» nate în bronz. Una este modelată în felul lui Rodin, cu tuşe zgrunţuroase, lăsînd ca asperităţile să alterneze umbrele şi luminile. Lucrarea reprezintă un *Arlechin* cu scufia pe cap (Phillips Memorial Gallery, Washing» ton), cu buzele arcuite de un surîs. Dar Picasso pare a»şi da seama că n»a atins încă în sculptură un stil tot atît de personal ca acela din tablo» urile sale, afară de asta e tot mai solicitat de alte subiec» te cu mai multă căutare, iar sculptura nu»i poate oferi o însuşire destul de rapidă a unei noi maniere. In orice caz o abandonează foarte curînd, pentru ca, timp de douăzeci de ani, cu una sau două excepţii, să nu se mai întoarcă la ea, ca şi cum în sinea lui ar fi fost dezamăgit de această încercare, în acelaşi an 190J, la fel de bogat în experienţe şi la fel de productiv precum fusese anul 1901, Picasso abor» dează totodată unul din modurile lui de expresie ce»i va rezerva izbînzi excepţionale în viitor: gravura. La început îşi încearcă puterile, ca şi cum n»ar fi sigur de rezultat, pe plăci de aramă ieşite din uz, de mărimi variabile, aşa cum îi cad în mînă, şi le foloseşte uneori pe ambele feţe Cele cincisprezece lucrări în acvaforte au aproape toate ca temă o lume nouă, aceea a picturii lui din acel moment, ilustrată şi de capul acesta de bufon sculptat: viaţa saltimbancilor. Circul ha atras întotdeauna, poate prin latura lui artificială, prin deca» lajul ce există între fiinţele care iubesc, se bucură şi suferă ca toţi oamenii, şi aspectul pe care»l capătă ele sub lumnile rampei. L»a atras de asemenea, fără îndo» ială, şi prin măestria cu care saltimbancii dispun de corpurile lor, pregătite de mici pentru exerciţii de 118
supleţe şi îndrăzneală. Se duce acum la circ, căci are destui bani spre a»şi permite acest lucru, ba uneori o face de trei sau patru ori pe săptămînă. în lumea aceasta a acrobaţilor îşi are preferaţii lui: tinerii cu coapsele înguste, fetele încă androgine, arie» chinii slabi, aproape numai oase, cu partenerele lor care, odihnindu»se, sau la treabă, au aceeaşi atitudine semeaţă, sau acel bufon gras, cu bărbia în trei guşe, ce abia îşi duce pîntecul enorm pe şoldurile« groase.

Fetele ce stau în vîrful picioarelor pe spinarea cailor prevestesc nimfele din viitoarea sa perioadă clasică. E atît de vrăjit de circ, încît, atunci cînd gravează dansul Salomeii, face din ea o acrobată, iar din Irod un bufon obez. Dar numai o parte din planşele execu» tate atunci au fost trase la presă. Abia în 1913 plăcile de aramă, cumpărate de Vollard, şi trase în două sute cincizeci de exemplare, la care se va adăuga *Dejunul frugal* din 1904, vor deveni celebre. Picasso se apleacă asupra vieţii acestor nomazi, asupra sărăciei lor cumplite ce se ascunde sub falsa strălucire a costumelor lor. în lunga serie de tablouri, de schiţe pregătitoare, sau desene executate în acel timp, el îi înfăţişează rareori pe scenă sau pe pistă, îi prinde mai ales în cabinele lor ambulante, alături de copiii lor sau de animalele dresate, antrenîndusse ori petre» cînd pe apucate, pe drumuri, prin sate. Picasso alege aceste subiecte într»o vreme cînd, după cum sublinia» ză Qaude Roger»Marx, «pictorii francezi nu au ochi decît pentru peisaj şi natură moartă ». Şi trecînd prin această serie de saltimbanci, maniera lui picturală se transformă.
Cei *Doi acrobaţi cu dine* (guaşă, colecţia Wright Luding» ton) au o tonalitate apropiată de aceea a *Fetiţei cu coşuleţul de flori.* Personajele se află într»un peisaj pustiu, în faţa unei coline cenuşii cu tente bej ce se înalţă spre un cer albastru de la sfîrşitul unei zile de vară; băieţelul e îmbrăcat în albastru, şi albastrul domină şi costumul cu romburi multicolore al fratelui său mai mare, feţele lor au paliditatea fiinţelor ce trăiesc puţin la lumina zilei.
Ca şi coloritul, aceste subiecte din viaţa saltimbancilor sînt, iniţial, foarte apropiate de oamenii din epoca 119 albastră. *Actorul* (colecţia Byron Foy) pictat în cursul iernii din 1904—190J e descărnat ca bărbatul din *Dejunul frugal.* La fel de jigăriţi sînt arlechinul din *Toaleta saltimbancilor* (guaşă, colecţia Marcel Fleisch» mann, Zürich), precum şi acela care ţine un copil în spate din *Familia arlechinului* (guaşă, colecţia Samuel A. Lewisohn, New York) şi care priveşte cum soţia lui se aranjează, sau celălalt tînăr tată, emoţionat, aşe» zat lingă soţia lui, cu copilul în braţe, din *Familia acro« hatului cu maimuţă* (guaşă, Muzeul de Arte frumoase, Göteborg). Dar dacă tipurile famelice persistă încă un anumit timp, cu umerii şi coatele lor osoase şi cu

degetele scheletice, penumbra albastră se luminează din ce în ce mai mult, se colorează în roz, mov, galben şters, carnaţia se albeşte, şi, în acest tablou de la Göte» borg, izbucneşte deodată pata unui covor roşu. Multă vreme, copiii şi adolescenţii rămîn apăsaţi de tristeţe, privirile lor sumbre şi opace se refuză ori» cărei consolări; gura lor, largă şi sinuoasă, se strînge, cu resemnare, la colţurile buzelor. Astfel apare încă *Arlechinul titiăr şezînd* **(colecţie particulară. Paris), cu capul lui prea mare pentru trupul pirpiriu, cu faţa palidă, care, în maioul său în parte albăstrui încă, se detaşează dintr«un fond avînd aceeaşi strălucire roşie. Acest roşu, roşu de chinovar, foarte adesea folosit în stare pură, joacă în opera lui Picasso rolul unei trîm» biţe, sau mai plastic spus al unui avertizator, oarecum în felul acelor felinare roşii ce se agaţă la colţurile şantierelor de construcţii sau pe drumurile care se re» pară. Roşu este şi maioul bufonului gras, aşezat pe un bloc pictat în albastru, un albastru violent, cu un băieţel slab, gol, între picioarele lui desfăcute (guaşă Museum of Art, Baltimore.)**

Culoarea — nu numai roşul sau albastrul întinse pe planuri mari, dar şi verdele, movurile bătînd într»un roz de acadele — culoarea năvăleşte în opera lui Picas* so. El pictează acum mai multe naturi moarte şi diver» sitatea coloritului lor este ca un exerciţiu de game, sau mai degrabă ca o introducere de motive muzicale disparate ce»i vor servi pentru o simfonie. Adolescenţii lui, adesea de tip androgin, de o gravitate prematură sau zîmbind într»un chip neliniştitior, ţin uneori în mînă un vas sau un buchet de flori, iar la spatele unui scamator apare o natură moartă.]

Este ceasul culorii, al culorii pure, în stare sălbatică, s<ar putea spune. După o expresie a lui Zervos, Picasso e «pictorul cel mai contemporan dintre contempo» rănii lui şi cel mai permeabil la circumstanţele epocii», însă el nu se inspiră din aceste circumstanţe decît în măsura în care le consideră ca jaloane înaintate pe propriul său drum, ca o deschidere spre arta viitorului. El evită impasurile în care se rătăcesc alţii cînd vor să iasă din făgaşurile cunoscute. Epoca este dominată de reacţia împotriva impresio» nismului, care se scindează în mai multe curente. Astfel, impulsurile se îmbucătăţesc şi adesea urmează o acţiune ce slăbeşte încetul cu încetul, prin felurіţii intermediari.

Nabiştii * aparţin deja trecutului, dar ici şi colo se regăsesc rezonanţe formale ce acţionează fără voia celor care le suferă influenţa. Este totodată vremea cînd delimitările dintre arte sînt mai nesigure ca oricînd. Se stabilesc împrumuturi reciproce între pictură şi poezie. Max Jacob repetă formula necruţătoare ce«i întărită pe poeţii mai tineri: «Prea mult simbolism! » şi în acelaşi timp combate orice urmă de influenţă exercitată de nabişti asupra prietenilor săi pictori Poate că el a contribuit prin acest război sfînt săd dezbare pe Picasso de ultimele ecouri simboliste din perioada sa albastră, întărindud în căutarea subiectelor gratuite, care să nu se mai preteze interpretărilor literare. Gertrude Stein, care are comun cu Picasso acea permeabilitate la tot ce este actual, acel spirit veşnic în efervescenţă, începe să scrie acum, în faţa operei lui Cézanne cumpărată de ea şi fratele ei, prima sa operă literară: *Trei vieţi.* La prima impresie ar părea absurd să se facă vreo legătură între *Portretul doamnei Cézanne* şi cele trei nuvele pe care Gertrude Stein le scrie la masa ei de lucru din Paris, cu subiecte din ţara sa, aducînd în acţiune trei femei din popor tipic americane, trei ser» vitoare, dintre care una, Melancntha, e o metisă. Este, de altfel, primul portret al unei negrese făcut de un scriitor alb, întrmn spirit cu totul diferit de acela din *Coliba unchiului Tom,* în spiritul unei epoci cînd,

după expresia lui Richárd Wright, «copiii unchiului Tom au devenit adulţi ». în afară de faptul că Ger» trude Stein, foarte lucidă, a fost inspirată de Cézanne, forma acestor nuvele, prezentarea personajelor de către ele însele, prin monologuri interioare, folosind lim» bajul vorbit, reprezintă o inovaţie analogă cu aceea care, în arta picturală, derivă de la Cézanne. Această inovaţie, raportată la mişcarea artistică a vremii, a fost caracterizată astfel de un critic american: « Deo< sebirea dintre Gertrude Stein şi Proust este aceea care există între Cézanne şi impresionişti». Pe plan pictural, asaltul cel mai înverşunat împotriva impresioniştilor se desfăşoară chiar pe terenul pe care s»a desfăşurat propria lor revoluţie: acela al culorii şi al raporturilor ei cu

---

* Grupare de pictori înfiinţată în jurul anului **1890** ca o reacţie 121 împotriva Impresionismului (n.t).

lumina. Acest asalt e pornit de un grup de vreo doisprezece pictori la Salonul de Toamnă din 190J. Pînzele lor sînt explozii de culoare, aşa cum curge ea din tuburi şi se aşterne fără tran» ziţii, fără a avea în vedere culoarea alăturată, fără modelare, impermeabilă la vibraţiile luminii, fiind ea însăşi o înflăcărare incandescentă. Această explozie se pregătea de mai mulţi ani. Mar» quet fixează încă pe la 1901 primele lui încercări, făcute împreună cu Matisse, de a folosi tonurile pure. Dar numai după ce Matisse a trecut prin experienţa soa» relui din Sud, cu decupajul umbrelor şi saturaţia luminii, a putut să dea frîu liber în pictura sa violenţei con» trastelor. El este acela care domină Salonul de Toamnă din 190J, unde roşurile, galbenurile, verdele şi albas« trurile, din pînzele lui Derain, Rouault, Vlaminck, Manguin, Friesz şi alţii, urlă ca nişte indieni porniţi la război Acest «şoc al unui spectacol asupra sim» ţurilor noastre» — după o expresie a lui Matisse — este voit Reacţia publicului a fost şi ea prevăzută. Criticul de artă Louis Vauxcelles, observînd între " de tonuri explozive, un mic
pereţii acela
bronz în stil florentin,
exclamă:« Donatello printre
fiarele sălbatice».* încă o dată, o ocară îşi face loc în istorie; pictorii vizaţi şi»o însuşesc, triumfători. «Simt prin culoare», declară Matisse, în jurul căruia se gru* pează « fovii».

Tabloul lui Matisse, cunoscut mai tîrziu sub titlul *Femeie cu pălărie,* produce scandal la Salonul de Toamnă. Unii se mulţumesc să izbucnească în hohote de rîs, alţii, furioşi, încearcă să zgîrie pînza. Gertrude Stein nu înţelege nici indignarea unora, nici rîsetele celorlalţi Tabloul i se pare foarte natural. S«a obiş» nuit greu cu portretul lui Cézanne, dar Matisse este pentru ea atît de firesc încît lipsa de înţelegere a pu< blicului o aruncă într»o adîncă nedumerire. Se hotă» răşte să cumpere lucrarea. Povestea acestei achiziţii, despre care ea a vorbit pe larg, nu e numai un inci» dent pitoresc în viaţa artistică de atunci, ci ilustrarea unei întregi perioade a raporturilor dintre un crea» tor încă necunoscut şi public, raporturi greu de defi» nit

---

* « Donatello parmi les fauves ».

întrrnn moment cînd tinerii îndrăzneţi sînt priviţi cu atenţia exagerată de teama de a nu trece nepăsător pe lîngă vreun geniu în faşă.

Secretarul Salonului, căruia i se adresează Gertrude Stein şi fratele ei, verifică preţurile în catalog. « *Femeia cu pălărie* **e cotată la cinci sute de franci. » El adaugă că de obicei nimeni nu oferă preţul cerut şi le sugerează să facă ei o propunere. Această propunere — patru sute de franci — declanşează o mică dramă în familia pictorului. Henri Matisse nu mai e un tînăr care<şi caută drumul în viaţă. în ijioy, el are treizeci şi şase de ani, a trecut printr»o fază foarte conservatoare, a suferit influenţa impresioniştilor, s»a inspirat din Gau» guin şi în cele din urmă din Cézanne. Este, după bio» graful său Pierre Courthion, «unul din acele carac» tere ce înving orice piedică prin persistenţa efortului». El nu se mai lasă abătut de la calea pe care şi»a ales»o. Viitorul pictor al lucrării** *Bucuria de a trăi* **îndură cele mai mari privaţiuni pentru el şi ai săi. Cei doi fii ai lui sînt crescuţi de părinţii lui şi ai soţiei sale. Doamna Matisse a deschis o mică prăvălie de modistă spre a întreţine familia. Cei patru sute de franci oferiţi de fraţii Stein reprezintă pentru ei o mică avere. Matisse, foarte descurajat de ostilitatea arătată** *Femeii cu pălărie,* **e gata să accepte bucuros acest preţ. Dar doamna Matisse, pe care Gertrude Stein o înfăţişează ca pe o mică burgheză, isteaţă, meticuloasă, îmbrăcată tot» deauna în negru, ca provincialele gătite pentru doliu, obiectează, şmecheră, că « aceşti oameni care sînt dis»** puşi să le dea patru sute de franci, vor da ei şi cinci sute», şi că diferenţa isar ajuta sso îmbrace pentru iarnă pe fiica lui Matisse, **Margot.** Doamna **Matisse** îşi va aminti mai tîrziu acele zile de aşteptare, care au fost zile de adevărată nelinişte, cînd soţul ei n<o mai slăbea cu reproşurile. Cînd primi însă telegrama ce anunţa cumpărarea, Matisse, în culmea bucuriei, nu mai putu scoate nici o vorbă.

Ficasso îl cunoaşte pe Matisse la Gertrude Stein. Fer» nande îl descrie ca avînd încă de pe atunci alura unui mare maestru, cu barba de un brun auriu, cu ochii lui albaştri ascunşi în dosul unor ochelari cu sticle mari, cu nasul şi nările cărnoase, cu buza de jos sub< ţire, cu mîini foarte albe şi foarte îngrijite. De la cel dintîi contact, apare o antinomie totală între el şi Ficasso. Matisse constată el însuşi: « Polul nord şi polul sud». Legăturile dintre ei vor fi

totdeauna dominate de o curiozitate plină de vigilenţă, mai vie la Matisse decît la confratele său mai tînăr. Pînă în ultimele zile ale vieţii, Matisse îi întreba mereu pe cei ce treceau pe la Vallauris: « Picasso? Ce mai lucrează el? » Une< ori se ducea la muzeul din Antibes, cu un carnet în mînă pe care lua schiţe, «nu ca să copieze, se grăbeşte să adauge Picasso, ci spre a»şi da seama de ceea ce voisem să fac».

Marile epoci artistice se caracterizează totdeauna prin divergenţe fundamentale, prin curente dedublate în care, sub emulaţia artisrică, se ascunde mai mult sau mai puţin conştient, ostilitatea caracterelor opuse. Matisse a fost unul din pictorii care, după Courthion, « au restituit inteligenţei (mai mult sau mai puţin înde« părtată din pictură de la Delacroix încoace) partea ei în crearea unui tablou». El este de asemeni acela care face trup cu pictura, «ca o făptură ce se con» fundă cu obiectul iubirii ei». El ssa cantonat în arta sa cu «potolita lui cumpătare de francez», neîngă» duindiuşi nici o aventură, voindiwse invulnerabil sub raportul laturii sentimentale, evitînd tot ceea ce<ar fi putut tulbura seninătatea proprie sau pe aceea a artei sale. «Un pictor nu trăieşte decît pentru tablourile lui», a spus într»o zi, dispreţuitor. Courthion ha descris astfel la sfîrşitul vieţii sale: «Judecător aspru al altora şi al lui însuşi, alfa şi omega a tot ceea ce 124 **observă cu ponderaţie, dorindu»se. . . totdeauna vizi» tat, niciodată vizitînd».**

Aşa a fost de la începuturile lui. Dacă Picasso credea, în tinereţe, că durerea e sursa unică a oricărei arte, Matisse îşi propune, după propriile lui cuvinte, «să creeze o artă care să fie pentru spectator, indiferent de condiţia căreia îi aparţine, un fel de calmant cere» bral, de certitudine agreabilă, care împacă şi linişteşte ». Dacă Picasso urmăreşte, adesea fără voia lui, orice schimbare ce se petrece pe faţa omenirii, dacă el ia pulsul timpului său, Matisse a rămas impermeabil la evenimente, ca şi cum pentru el Istoria ar fi stat pe loc, încît Courthion se întreabă dacă « nu se va fi în» depărtat cu totul de oamenii osîndiţi la suferinţă». Picasso trăieşte în zbuciumul creator ca în elementul lui, Matisse şi»a însuşit de la început certitudini ne» zdruncinate. Gertrude Stein i«a spus cu o sinceritate pe care el nu i»a îngăduit»o decît ei: « în dumneata nu se petrece nici o luptă ». Şi i»a spus asta atunci cînd el îi reproşa prietenia faţă de Picasso, susţinînd că, după

părerea lui, cineva de calitatea ei n»ar trebui să se împrietenească cu un asemenea om. Iar cînd cei doi pictori se întîlnesc la dînsa, între ei se stabi» lese raporturi corecte, dar amfitrioana îi simte ostili, deşi foarte respectuoşi unul faţă de altul. Evoluţia care se petrecea în Picasso în momentul cînd izbucni scandalul forilor, revenirea la culoare ce tocmai se pregătea în el, l»ar fi putut atrage în orbita acestui curent, l»ar fi putut îndemna să împărtăşeasc. experienţele fovilor. Totuşi, se ţinu de»o parte. Dar, ca şi întîlnirea cu Matisse, acea!'" ' ţă nud
ita experi
O influenţă
subtilă
absolvi de o anumită influenţă.
ce se manifestă cu întîrziere şi pe ocolite, într»un mod ce pare a nu avea nimic comun cu calitatea impulsiunii primite. La început, reacţia lui este chiar negativă, concretizată în afirmarea tendinţelor opuse prin care se manifestă ostilitatea instinctivă între el şi Matisse. La desfrîul coloristic al fovilor, Picasso răspunde accentuînd tot mai mult monocromia. El îşi încer» cuieşte personajele cu o linie brună, spre a le împie» dica oarecum să se dizolve întnun fond din aceeaşi tonalitate. Modelarea trupurilor începe o dată cu acest contur de vitraliu. Dar acest ton monocrom nu mai este albastrul noptatic, umbra suferinţei: *Băiatul care conduce un cal* (Museum of Modern Art, New York) e o scurgere de lumină roz, trupul subţire şi gol al băiatului se detaşează uşor de o dună de un roşu deschis, iar calul pe care4 conduce este de un gri argintat, permeabil la o lumină cum este aceea a cerului, de un gri puţin mai albăstrui. Vecinătatea trupurilor firave de adolescenţi goi şi a marilor mase a piepturilor şi a crupelor de cai îl atrage tot mai mult pe Picasso, făcîndu/1 să varieze tema în desene şi schiţe în ulei sau guaşă. Pregăteşte o vastă compoziţie în care vrea să asambleze întrmn peisaj de largă respis raţie adolescenţi călări pe cîte un cal cu corpul din acelaşi roşu stins, cum este şi acest băiat gol mînînd un cal gri, pentru care a făcut mai multe studii. Această mare compoziţie — abandonată pînă la urmă — se găseşte schiţată în guaşă în *Adăparea* (Art Museum, Worcester). Perioada roz a pus capăt definitiv perioadei albastre. Voioşia nu este numai în luminozitatea coloritului. Copiii aceştia goi şi caii ce

zburdă în libertate, peisajul întinzîndu;se pînă departe la orizont cu dunele sale ondulate, sînt întrmn acord perfect — ele respiră o bucurie de a trăi păgînă. Picasso n;a fost niciodată atît de apropiat de postulatul lui Matisse: o operă de artă trebuie să aibă efectul unui calmant cerebral, să aducă linişte şi împăcare. Această seninătate se traduce totodată la el printr»o schimbare formală, prin apariţia unui nou tip fizic al personajelor sale. Alungirea excesivă a trupurilor diss pare, ca şi aceea a feţelor care nu se mai termină cu o bărbie ascuţită, ca un galent, ci cu un maxilar pătrat. Se stabilesc de asemeni noi raporturi între corpuri şi spaţiu. Nu mai sînt blocuri închise opuse unui vid ostil, ci braţe desfăcute, mişcări largi, siluete izolate, în» trmn cadru de amplă respiraţie. încet, încet, se degajează şi o nouă concepţie a figurilor, delimitate de o trăsătură de penel brună, în timp ce ochii, mai înainte mari tăieturi din care străbateau priviri pătrunzătoare, devin dungi de umbră caldă.

Femeia cu evantai, pe care Gertude Stein o cumpără atunci de la el, caracterizează noua viziune ce se impune în pînzele lui. Gestul larg al mîinii drepte ridicată în sus, modul cum cele două braţe ale tinerei femei se 126 îndepărtează de corp întrmn fel de salut voios sînt un elocvent adio la toate acele fiinţe nenorocite care se încovoiau în ele însele, întno retragere dureroasă din faţa lumii.

Femeia cu evantai avea să joace un rol important în viaţa Gertrudei Stein. Timp de foarte mulţi ani, ea s<a străs duit din greu să găsească un editor. Volumul *Trei vieţi,* scris în cursul unui fel de confruntare cu portretul lui Cezanne, n»a apărut în Statele Unite decît în 1909; *Americanii în America,* terminat în 1908, nsa putut fi publicat decît în 192J. « In jurul ei ssa creat un mit, scrie John Brown în *Panorama literaturii contemporane din Statele Unite,* un mit care o reprezintă ca pe o preo» teasă a ininteligibilului, o instigatoare a tuturor îndrăzneţ Iilor de avangardă. » După ce căutase în zadar un editor, Gertude Stein se hotăreşte, prin 1930, să«şi tipărească operele pe cont propriu şi o însărcinează pe Alice Toklas să se îngrijească de acest lucru. Pentru a strînge banii necesari, este nevoită să vîndă un Picasso din colecţia sa. Ţine un fel de consiliu de război. « *Femeia cu evantai,* opiniază Picasso, a fost văzută de atîta vreme pe pereţii dumitale, te poţi

despărţi de ea! » Numai Alice Toklas a plîns cînd tabloul a fost vîndut (azi în colecţia Averell Harriman, New York). Gertude Stein era foarte dornică să aibă cititori « Cînd publicul te cunoaşte şi nu vrea să plătească ceea ce faci, şi cînd publicul te cunoaşte şi vrea să plătească ceea ce faci, nu mai eşti una şi aceeaşi », a scris ea. In momentul cînd se despărţea de *Femeia cu evantai,* Gertrude Stein nu bănuia că se afla în ajunul unui răsunător succes la un public foarte larg. în acest an 190J, Gertude Stein e foarte conştientă de transformarea ce se petrecea în prietenul ei Pablo. Il socoteşte, dar numai de puţină vreme, complet asimilat de viaţa franceză. « S»a lăsat prins de aceasta, trăind cu bucuria celor văzute, cu bucuria sentimentalităţii fran» ceze. » După ani de stagnare, ea constată că « perioada arlechinilor, adică cea roz, a fost o perioadă de produc» tivitate enormă; veselia Franţei a produs în el o fecundi» tate nemaipomenită». O dată, discutînd cu Picasso datările tablourilor lui şi spunîndu»i că este cu neputinţă ca atîtea pînze să fi fost pictate întrmn singur an, el îi răspunde: « Uiţi că eram tineri şi că atunci făceam multe lucruri întrmn singur an ». In această perioadă de feri» cire creatoare, Picasso, ca totdeauna cînd simte agitîndu» se în el o mare forţă, se gîndeşte la o operă majoră care să rezume tot ceea ce voia el şi să adune laolaltă toate încer» cările lui disparate. Pe o schiţă în guaşă (colecţia Max Pellequer) înfăţişînd *Adolescenţi şi femei goale* în picioare sau ghemuite, se păstrează, scrise de mînă în spaniolă, indicaţii pentru diferite accesorii, cum ar fi o farfurie cu fructe, sau notări pentru culorile unui interior cu pereţii decoraţi cu peisaje sau fiori. Această compoziţie a fost abandonată şi ea în forma sa iniţială dar reprezintă fără îndoială germenele unei idei ce va fi realizată mai tîrziu. Bilanţul epocii, pe care voia să»l întocmească, e cuprins în *Familie de saltimbanci* (colecţia Chester Dale, National Gallery of Art, Washington). în acest tablou de 2,34 m pe 2,22 m, sînt prezente toate personajele acelei *commedia dell'arte* pe care el o zămislise pentru uzul său personal. La această operă se aplică cel mai bine restricţiile pe care Gertrude Stein le aduce propriilor sale observaţii: «Cînd spun că perioada roz e luminoasă şi fericită, totul este relativ, temele care erau vesele erau puţin triste, familiile de arlechini

erau familii nenorocite, dar, din punctul de vedere al lui Picasso, era o perioadă luminoasă, fericită şi veselă».

Compoziţia — sau mai curînd lipsa de compoziţie — este fără îndoială voită, personajele sînt răspîndite în spaţiu, venind de pretutindeni şi de nicăieri, grupate pentru un popas derizoriu: un bufon trupeş, un arlechin în costum bălţat, o fetiţă cu un coş de flori pe careJ tîrăşte pe pămînt, un adolescent gol, fratele lui mai mic îmbrăcat într»o haină prea largă şi, în marginea din dreapta a tabloului, fără nici o legătură cu ceilalţi, întorcînd privi« rile în altă parte, acea femeie din insula Majorca, pentru care Picasso a făcut un studiu separat (Muzeul de artă modernă din Moscova), în două tonuri majore, ocru«roz şi albastru intens. E în această înşiruire a personajelor, totuşi familiare obişnuiţilor circului, ceva ireal, incoerenţa unui vis sau a unei povestiri ce se întrerupe exact la mijloc şi al cărei sfîrşit nu va fi ştiut niciodată. Tabloul are rezonanţa unui poem în care cuvintele nu exprimă toate sensurile şi care se prelungeşte prin ecouri, în timpul primului război mondial, tabloul se găsea la München, aparţinînd doamnei Hertha von König. Ea a fost aceea care«l adăposti în 191 j pe Rainer Maria Rilke, teribil de abătut din pricina conflagraţiei. Cînd poetul părăsi casa, se plîngea că e nevoit să se despartă de « marele, magnifigul Picasso, alături de care am locuit aproape patru luni».

Drumurile lor nu aveau să se întîlnească niciodată, cu toate că Picasso a cunoscut«» la Paris pe soţia poetului, Clara Rilke, pe cînd ea studia aici sculptura. Paginile de neuitat pe care această întîlnire le»ar n putut suscita ruau fost scrise niciodată. Dar Rilke n»avea să uite nicicw dată mîngîierea pe care i<o adusese tabloul în acele zile cînd se credea ajuns pe marginea abisului:

Dar cine sînt, spuneimi, rătăcitorii, Acei oameni puţin mai fugari ca noi înşine Pe careţi urmăreşte şui chinuie de la început — pentru cine, de dragul cui — O voinţă mereu nepotolită? îi chinuie, îi apasă, îi încovoaie, îi suceşte, îi aruncă Şiii prinde iar; ca dintrmn văzduh uleios mai neted ei coboară din nou Pe covorul tocit de nesfârşitele lor săltături, Acest covor întins în univers. ..

VI. HOTAR ÎN TIMP: "DOMNIŞOARELE DIN

acă aceşti ani de la începutul secolului — legaţi
D

1906—1907

tainic de moştenirea tradiţională, dar în acelaşi timp frămîntaţi de o dorinţă puternică de reînnoire — ar fi vrut să»şi găsească un chip care sări caracterizeze, ei ar fi luat probabil înfăţişarea lui Guillaume Apolli; naire. Acest chip era, ca şi personajul însuşi, foarte autentic şi totodată compus din o mulţime de elemente. Pînă şi numele era inventat de cel careri purta, alcătuit pe măsura lui, «cusut» de el însuşi Apollinaire a declarat adeseori că se trăgea dintr»o familie de mici
— dar vechi — nobili polonezi, în a cărei stemă figura un şarpe. Bunicul său fugind de sub opresiunea ţaristă
— fraţii acestuia fuseseră deportaţi în Siberia, iar averea lor fusese confiscată — se însurase cu o italiancă, avînd cu ea o fată, Angélique, născută la Helsinki; stabilindu<se apoi la Roma, deveni camerierul papei.
De la acest bunic, Guillaume va moşteni unul din prenumele sale, Apollinaris, şi numele de Kostrowicki, căruia mama îi adăugase particula « de», neuzitată în Polonia, şi pe care el avea sări ortografieze mai tîrziu, pentru uşurarea pronunţiei, în Kostrowitzky. încă înainte de a se naşte, totul părea făcut să se ciocnească în el: patriotismul martirilor polonezi, prenumele german Wilhelm, pe careri va purta toată tinereţea, falsa parti* culă de nobleţe şi amintirea acelui pămînt al strămoşilor, pe care el nu *ha* văzut niciodată. Naşterea lui era învă» luită în misterul cel mai complet. Se ştia doar că era fiul unei fete nemăritate care avu îndrăzneala, rară în acea vreme, de a aduce pe lume doi copii fără tată. Guillaume Apollinaire trebuie să fi dezlegat această taină, el trebuie să fi descusut»o pe mama lui în legătură cu acest tată misterios, despre care se presupune că ar fi fost un ofiţer aparţinînd unei familii de patricieni italieni, dar probabil că adevăratul roman al iubirilor materne nu i s«a părut destul de strălucitor, căci a lăsat să se acrediteze legenda — datorată unei glume a lui Picasso — despre un tată prinţ al bisericii, legendă

ce justifica gesturile molatice ale frumoaselor lui mîini albe şi la care aceste gesturi sfirşiră prin a se adapta. Mama lui, capricioasă şi trufaşă, cum numai femeile care au să li se ierte multe pot să fie, se stabili, după dispariţia misterioasă a enigmaticului ei amant, la Monaco, unde pare a fi primit unele subsidii dintr»o sursă tainică, probabil eclesiastică, s<ar crede prin intermediul unui frate al amantului ei, un savant bene» dictin. Fără îndoială, tot datorită acestei protecţii oculte, Wilhelm de Kostrowitzky şi fratele lui mai mic, Albert, s*au bucurat de privilegiul de a urma studiile întnun colegiu particular frecventat de fiii aristocraţiei locale. Dar mereu frumoasa Angélique n»avea stofa unei păcă» toase pocăite, nici dorinţa de a face uitate, printr»o viaţă exemplară şi pioasă, zvăpăielile tinereţii Găsi noi resurse în jocurile de noroc, în generozitatea admiratorilor ei, şi sfîrşi prin a deveni întreţinuta unui tînăr bogat, un evreu alsacian, care spunea că e bancher. Totul în copilăria lui Guillaume Apollinaire constă numai din contraste: protecţia ocultă a sferelor clericale şi amantul evreu al mamei, pretenţiile aristocratice şi poziţia îndoielnică a unei femei declasate, educaţia îngrijită şi dezordinea familială a unui fals menaj ce oscila între un lux osten» tativ şi perioade ce se încheiau cu datorii insolvabile. Această copilărie explică ceea ce pare inexplicabil în viaţa aceluia care va fi atît de rău înţeles în iubire. A rămas toată viaţa ataşat în mod pasionat de mama lui, care»l trata mereu ca şi cum ar fi avut zece ani, şi el fugea de această afecţiune tiranică; suferea de bună seamă, aşa cum numai copiii pot să sufere, din pricina poziţiei sociale ambigue a unei mame admirate, dar îşi înfrînse repede orice prejudecăţi spre a nu trebui s<o judece cu severitate. Din acest conflict al copilăriei lui, a păstrat o sete de cuminţenie şi totodată o înclinare către libertianj sădită în sîngele lui, nevoia de ordine şi teama de stabili* tate; în fine, un anumit snobism ce era ca o dorinţă de a<şi lua revanşa asupra societăţii şi o atracţie pentru tot ceea ce scăpa închistării sociale. Păstră de asemeni o afecţiune nestatornică pentru femeie, un nestăvilit apetit sexual şi, în acelaşi timp, un fel de pică împotriva acelora cared satisfăceau, o mare uşurinţă de a seduce femeile şi nevoia de a avea prieteni bărbaţi. Ameste» curilor din sîngele lui şi

educaţiei primite îi datorează el vasta sa cultură cosmopolită; stăpînirea mai multor limbi, gustul pentru cuvîntul aparte, erudit, exotic şi totodată aspiraţia aceea a dezrădăcinatului de a se fixa într<o ţară, o limbă, o artă, de a fi « pasărea ce<şi face cuibul în aer». Graţie acestor predispoziţii, devine vagabondul captiv al unui mare oraş, al cărui peisaj urban ha exaltat cu o fervoare rezervată pînă atunci decorului campestru; Apollinaire a îmbogăţit folclorul parizian; cîntece ca *Pe sub podul Mirabeau curge Sena . ..* flutură pe buzele tuturor ca melodiile populare şi, ca şi acestea, fac parte din patrimoniul naţional. Din penumbra originilor lui, Guillaume Apollinaire ar fi putut să fie un declasat sau un escroc, dar aşa cum s«a ivit de acolo — după propria lui expresie — îmbină ordinea cu aventura, tradiţia cu inovaţia. Copil răsfăţat, cunoaşte la sosirea în Paris, la nouăsprezece ani, sărăcia ruşinoasă, cînd aleargă, îmboldit de mama lui părăsită provizoriu de amantul ei, să cîştige o bucată de pîine, zilele întunecate pe care le<a cîntat în *Uşa,* acea uşă a unui hotel deochiat cu « surîsul ei groaznic » unde se simte « umil ca unul căruia nimic nu<i mai merge», şi cînd mama îi aruncă, dispreţuitoare: «Băiatule, eu ţham dat ce<am avut: acum munceşte! » Cîţiva ani mai tîrziu, amantul ei reîntorcîndwse din nou bogat, aceea care de acum încolo se va numi, fară nici cea mai mică justificare, contesa de Kostrowitzky se instalează într<o mare vilă din Vésinet. Guillaume Apollinaire, după ce a fost funcţionar la o bancă ce va da un faliment răsunător, îşi încearcă norocul ca redactor şef al unei gazete financiare cu un titlu ambiţios: *G ludul rentierului.* în acelaşi timp colaborează la diverse ziare, unde publică mici articole, ştiri, spicuiri din presă, şi fondează cu André Salmon şi cu Jean Mollet, căruia prietenii îi spun Baronul, o revistă literară: *Festinul lui Esop,* care însă, cu toată prezenţa în sumar a atîtor viitoare celebrităţi, nu avea să ajungă decît pînă la numărul 9. Trăind la periferie, Apollinaire frecventează barurile din jurul gării Saint»Lazare. într»o zi, la « Criterion », pe atunci vizitat de jokeii şi antrenorii din suburbia MaisoruLafiEtte, Apollinaire se afla în compania unui englez gras şi roşcovan şi a două negrese cu nişte uriaşe pălării cu pene, cînd « baronul » Mollet îl aduce pe Picasso spre a bl prezenta pe «

încîntătorul ». « Întîlnire decisivă», scrie André Billy. Şi adaugă: «Istoria e plină de evenimente, care, făcînd multă vîlvă la timpul lor, au totuşi mai puţină însemnătate decît această întîlnire întîmplătoare dintre un spaniol şi un polonez întrmn bar din acest cartier al Europei ». Devotat faţă de prieteni, însuşire ce<i este proprie, Picasso se grăbeşte să»l aducă la « Criterion » pe Max Jacob. « Fără a<şi întrerupe un discurs blînd şi violent, povestea mai tîrziu Max Jacob, şi fără să se uite la mine, Apollinaire îmi întinse mîna sa mică şi puternică: o „ labă de tigru", ai fi crezut. După coşi încheie discursul, se ridică şi ne tîrî după el, în noapte, cu mari hohote de rîs. Atunci începură cele mai frumoase zile din viaţa mea...» Guillaume este dintre aceia care prin constanta lor disponibilitate de a primi tot ce e nou, ciudat, senzaţio» nai, capătă dintr<o dată ascendenţă asupra anturajului lor, se impun ca purtători de cuvînt ai ideilor în care nici ei nu cred cu adevărat, acreditează noţiuni artistice pe care abia şi le»au însuşit, sapă făgaşuri curentelor despre care nu ştiu decît vag unde vor să ajungă. Nu are încă raporturi prea temeinice cu pictura, cu toate că îi frecventează pe Vlaminck şi Derain. Cele cîteva cronici artistice pe care le<a publicat sînt poeme scrise pe marginea cutărui sau cutărui tablou, sau digresiuni lirice, mai degrabă decît observaţii de cunoscător. Cînd vede pentru prima dată pînzele din perioada albas» tră, scrie: « Picasso a desluşit imaginile umane ce pluteau în azurul memoriei noastre. . . » şi visează în faţa « acestor ceruri purtate în zboruri ». Imediat după aceea, în con» tact strîns cu Picasso şi cu Max Jacob, îşi va asuma rolul de interpret al unei şcoli noi şi va fi marea voce a unei arte mute. Cocteau, care l»a numit « un exilat din veacul al XVIIhlea », a spus despre el : « N»am cunoscut om mai puţin potrivit pentru punctul culminant al epocii lui, pe care o suporta, o mistifica şi o înflorea în chip delicios», adăugînd că modernismul îl agasa, deşi se voia apostolul său. A devenit, întra»devăr, profet fără să vrea. în luna mai 190J, Picasso putu să citească, pentru întîia oară, în revista *La Plume,* sub semnătura noului său prieten, o apreciere cu adevărat elogioasă: «Acel discernămînt, acea uşurinţă, acea substanţă şi acel nerv — în care Michelangelo vedea calităţile unei picturi de bună calitate — pot fi admirate în tablourile

lui Pablo Picasso ». Poate că Picasso, cu orgolioasa con» ştiinţă a valorii sale, nu avea nevoie să i se acorde atîta încredere, în orice caz avea mai puţină nevoie decît numeroşi alţi creatori, dar fiind copleşit de laudele unui om ca Apollinaire, asta l»a încurajat, fără îndoială, sau chiar l»a ajutat să meargă înainte pe drumul său. Dar dacă Picasso îşi preţuieşte mult pietenul, raporturile dintre ei sînt marcate de o tandră ironie: Picasso îl priveşte pe Apollinaire aşa cum acesta voia să fie văzut, ca un om al plăcerilor, dorind, în ciuda amărăciunilor lui sentimentale, să păstreze o regalitate spirituală pe care se străduia, în fiecare zi, să şi»o impună din nou. în desenul *Exdibris* pe care»l face atunci pentru el (colecţia Walter P. Chrysler junior, New York), îl arată cu un pahar în mînă în faţa unei mese, cu o coroană pe cap, înfăşurat într»o amplă mantie cu guler de hermină. Pictorul şi scriitorul se văd foarte des. Ei se tutuiesc de la prima întîlnire. Apollinaire are încă de pe atunci acea mască de împărat roman prematur împăstată, cu fruntea încruntată, cu ochii prea apropiaţi, cu nasul fin, lung şi uşor arcuit, cu falca mare ce»i face şi mai mică gura umbrită de mustaţă, gură preţioasă ce trădează nevoia lui de afecţiune şi vanitatea sa egoistă. Vorbeşte mult şi»i place să se audă vorbind. Fernande îl găseşte paradoxal, teatral, emfatic, simplu şi naiv totodată. « Guillaume era extraordinar de scînteietor, îşi aminteşte Gertrude Stein, şi de îndată ce se aborda orice subiect — indiferent dacă era sau nu în temă — îi prindea repede semnificaţia, îl plămădea în spiritul şi imaginaţia lui, adîncind convorbirea mai bine decît ar fi putut s»o facă cei ce ştiau mai multe decît el şi, lucru ciudat, într»un mod în general just.»

Abia se familiarizase cu opera lui Picasso şi brodase cîteva efuziuni lirice pe temele perioadei albastre, că şi ghiceşte în pînzele din perioada roz scopul spre care se îndreptau eforturile pictorului. «Domneşte aici un calm desăvîrşit şi în lucrările cele mai recente se simte că pictorul care a conceput o graţie atît de tinerească şi de gravă se îndreaptă către formele cele mai obiective ale artei spre a se înălţa Ia sublim. » Această remarcă indică, sub lirismul ei puţin vag, ceea ce este cu adevă* rat nou în lucrările din acest moment, prin care se tra* sează o demarcaţie încă fluctuantă între trecutul şi viitorul lui Pablo Picasso.

în pînzele de acum, proporţiile corpurilor sînt pe cale de a se schimba: ele devin îndesate, cu capete mai scurte, pătrate, cu ochi întunecaţi de o umbră brună şi fără priviri; trăsăturile sînt desenate cu o pastă brună. în *Adolescenţi* (colecţia Chester Dale, New York) unul singur dintre nuduri — cel care e văzut din faţă — cores* punde acestei noi prezenţe fizice. Culoarea are o uniformi» tate roz, bătînd în roşu cărămiziu. Trupurile sînt parcă smulse de un contur brun dintrmn ansamblu, aproape monocrom.

în aceeaşi tonalitate este *Femeia goală cu cozii* fondul roz e mai accentuat decît pielea chihlimbarie cu reflexe roşiatice, brunul arămiu, cald, al părului cade pe căldura uniformă a unui fond de culoarea zorilor.

Femeia goală în picioare (colecţia Gertrude Stein) se ridică dintrmn sol negricios, cu aceeaşi tentă ca şi părul, cu un trup încă firav, cu umeri căzuţi şi al cărei cap prea mare, pătrat, abia se detaşează, cu arămiul roşiatic al pielii, dintrmn fond roz foarte viu.

Uniformitatea coloritului scoate în evidenţă modelarea foarte plată, dar, în ciuda planurilor mari subliniate de trăsături brune, se anunţă de pe acum vigoarea unei facturi ce se înrudeşte cu. sculptura în lemn.

Compoziţia se schimbă în acelaşi fel. Formele deschise, ondulate, lăsînd mult spaţiu între ele, sînt succedate de o strîngere a contururilor sau de persoane cuprinse în blocuri sculpturale. Blocuri compacte, suprapuse, în unghiuri rotunjite, foarte diferite de încolăcirea şi de muchiile ascuţite ale compoziţiilor din perioada albastră. *Pieptănătura* (Metropolitan Museum, New York), pictată între sfîrşitul anului 190 j şi începutul lui 1906, marchează această tendinţă nouă a artei lui Picasso, cu formele 135 scunde, cu compoziţia în piramidă înălţată din blocuri,

cu faldurile fustei ca sculptate în lemn. Coloritul carnaţiei şi al fondului este, şi el, pe cale de a se îndrepta către cu» loarea lemnului proaspăt, corsajul se detaşează, albastru acid, pe un ansamblu cald.

La această cotitură pictează Picasso portretul Gertrudei Stein. De la prima lor întrevedere, el s»a simţit îmboldit să traducă în felul său acest cap frumos şi puternic. «Sedus de personalitatea fizică a femeii, i<a propus, chiar înainte de a o cunoaşte mai bine, să»i facă portre» tul», povesteşte Fernande. De

fapt, cu timiditatea lui precaută, Picasso îl însărcinează pe Sagot s«o întrebe pe Gertrude Stein dacă ar vrea să«i pozeze pentru acest portret. Ea acceptă numaidecît. Picasso deveni repede un obişnuit în casa fraţilor Stein. între el şi Gertrude se înfiripă una din acele intimităţi de tacită complicitate. întrmna din primele vizite, Leo Stein ţinu să»i arate lui Picasso colecţia sa de stampe japo» neze. Dornic să fie la curent cu tot ce e nou şi inedit, Leo Stein nu»şi dădea silinţa să se preocupe de ceea ce — printre pasiunile lui — devenea perimat. Spre a nu«şi dezamăgi un client, Picasso priveşte cu o atenţie solemnă stampele, una după alta, şi ascultă răbdător comentariile, dar îi şopteşte, agasat, la ureche, Gertrudei Stein: «Fratele dumitale e foarte drăguţ, dar, ca toţi americanii, îţi arată stampe japoneze. Mie nu»mi plac astea! »

Gertrude Stein se va duce după aceea cu regularitate la atelierul lui Picasso. Urcă dealul în omnibuzul cu cai ce face legătura între malul stîng al Senei şi Montmartre. Pozează, aşezată în singurul fotoliu şubred. în faţa ei, Picasso, pe un scăunel de bucătărie, foarte aproape de pînza fixată pe un şevalet mare, se serveşte de o paletă foarte mică pe care — îşi aminteşte Gertrude Stein — era multă culoare brună, amestecată cu un gri brun. Vine aici aproape în fiecare după amiază. Se întoarce acasă jos, însoţită, sîmbăta seara, de Picasso, care e reţinut cină.

Schiţa făcută în prima zi e suprinzătoare. Cînd cei doi Stein sosesc la sfirşitul şedinţei în piaţa Ravignan, însoţiţi de un prieten, acesta îl roagă pe Picasso să lase portretul aşa cum a fost eboşat. Dar Picasso se opune iritat: «Nu!» Şi»şi continuă cu dîrzenie lucrul. Gertrude Stein îşi amin» teşte că i»a pozat în optzeci sau nouăzeci de şedinţe. în cursul acestor lungi şedinţe în doi îşi fac confidenţe 136 artistice, schimbă multe idei Picasso a prins»o pe Gertrude Stein într«o atitudine caracteristică, silueta ei fiind redată şi mai masiv de mantia bogată avînd mîneci largi cu falduri mari, cu miinile grăsuţe aşezate pe genunchi, cu bustul aplecat înainte, concentrată la ceva, cu o pa< sionată atenţie ce face din obiectele pe care le priveşte pivotul momentan al întregii ei stări sufleteşti. Avea obiceiul să spună că principala însuşire a geniului este de a vorbi şi de a asculta în acelaşi timp. Acest semn al geniului pe care ea îl avea în cel

mai înalt grad se regăseşte în portretul pictat de Picasso. Întîlnim totodată aici întreaga viaţă a Gertrudei Stein, prezentul şi viitorul ei, aşa cum le rezumă John Brown: « Ea nu se impune *numai prin opera sa, ci, cu putere, ţi prin prezenţa sa.* Unii pretind că şi<a compus în mod deliberat această

r:enţă şi că în asta constă cea mai mare reuşită a ei. orice caz, prezenţa e vizibilă, persoana *există* cu o densitate rară în epoca noastră inconsistentă ». în acest portret ea trebuia săşşi manifeste întreaga sa putere de şoc Dar, în ciuda rapidităţii cu care lucra, sau poate tocmai datorită acestui lucru, Picasso nu izbu> teşte să o prindă imediat. Acest portret, aceste lungi con» vorbiri în doi cu Gertrude Stein au pentru el o mare importanţă pe care, se pare, nso simte la început decît întrmn fel obscur. O schimbare se pregăteşte în viziunea lui plastică, chiar în momentul cînd Gertrude Stein caută un nou mod de expresie literară. Picasso se stră< duieşte să prindă la Gertrude Stein acel ceva ca o desf ă< şurare a gîndirii sale îndrăzneţe prin însăşi prezenţa sa derutantă. « Putea să aibă aerul unui împărat roman sau al unui Buda, spunea despre ea Sutherland, dar expresia ei cea mai adevărată era frumosul zîmbet, magnific în toată puterea cuvîntului, al statuilor antice greceşti. » Şedinţele de lucru se prelungesc pînă în primăvară. Dar Picasso crede că eşuase în eforturile lui. Cuprins de un acces de furie, şterge dintr<o dată capul. « Nu te mai văd cînd mă uit la dumneata », pufneşte el exasperat. Tabloul rămîne neterminat. «Nici unul nu ne mai amintim că am fost deosebit de dezamăgiţi sau deosebit de ener< vaţi la sftrşitul acesta al unei lungi serii de şedinţe», notează Gertrude Stein.
în cursul acelei ierni, situaţia materială a lui Picasso începe să se îmbunătăţească. Moş Soulier fusese multă vreme
colacul lui de salvare. Berthe Weill povesteşte: «O dată, Apollinaire avea poftă să mănînce o buiabesă *, Max Jacob de asemeni, Picasso la fel. Şi iată»i pe toţi

---

* Bouillabaisse—ciorbă de peşte bine condimentată ce se prepară cu deosebire în sudul Franţei (n t.).

coborînd cu pînze şi desene de Picasso — zece sau două« sprezece bucăţi, cred — la negustorul în chestiune, de unde se întorc cu patruzeci de franci pentru buiabesă ». Dar cei care cumpără tablouri mari de la Picasso sînt fraţii Stein. Ei îi stîrnesc de asemeni şi pe prietenii lor americani să cumpere. Lui Picasso nun plac însă tinerii americani pe careri întîlneşte la aceştia: « Ăştia nu sînt nici bărbaţi, nici femei, sînt americani», bombăneşte el. Gertrude Stein izbuteşte să aţîţe interesul unei prietene din tinereţe, de la Baltimore, pentru Picasso. Cînd în buzunarele pictorului bătea vîntul, ea îşi îndemna

?**ietena să cumpere desene pentru o sută de franci, înăra americană socotea atunci că face un act de « cari» tate romantică ». Mai tîrziu, aceste desene vor constitui podoaba colecţiei sale.**

Vollard începe şi el să»l aprecieze, nu»l mai găseşte chiar atît de trăsnit şi nu mai crîcneşte împotriva clopotniţelor strîmbe. Rozul lui Picasso i se pare în orice caz mai comercial decît albastrul, acel roz»roşiatic sau, după expresia lui Apollinaire, « acest roz»violaceu pe care»l au în obraji unele fete tinere dar atinse de suflul morţii ». Temele cu arlechini sînt de asemeni mai inteligibile pentru marele public. Apollinaire a cîntat în poezii *Saltimbancii* **prietenului său. Printre altele, a făcut o descriere pătrunzătoare a** *Bătrînului saltimbanc şezînd ■cuJiul său,* **pictat în 1906 (acuarelă pe carton, Kunsthaus,**

Vezi tu personajul ăsta slab şi nevolnic,
Cenuşa părinţilor lui îi răsare în barba argintie,
El îşi poartă ereditatea pe chip,
Şi parcă se gîndeşte la viitor
Invîrtind la nesfîrşit manivelele unei caterinci.

Picasso nu mai e în conflict cu lumea şi cu vremea sa. Se află chiar în pragul unei considerabile reuşite comer» ciale. Vollard vine într«o zi, pe neanunţate, la atelierul
său. Cumpără cu grămada. Ia vreo treizeci de pîn^e, de toate dimensiunile, pe care le plăteşte cu două mii de franci, sumă ce i se pare fabuloasă Fernandei. Această sumă îi permite lui Picasso să«şi realizeze un vis ceri frămînta de mai multă vreme: o călătorie în Spania. « Atmosfera ţării lui îi era necesară, scrie Fernande. N»am cunoscut niciodată un străin mai

puţin făcut pentru Paris. Părea că nu se simte aici la largul său, era stingher, se înăbuşea. » Cînd pleacă împreună cu el, foarte emoţio» nată la gîndul acestui prim voiaj în străinătate, încăr< caţi de o sumedenie de lucruri, este surprinsă sări vadă pe pămîntul natal « atît de deosebit de Picasso cel de la Paris: vesel, mai puţin sălbatic, mult mai strălucitor, plin de înflăcărare, interesîndu<se de orice cu voioşie şi calm, în sfîrşit la largul lui. Răspîndea în jurul său o radiaţie de fericire ».

Picasso nu stă mult la Barcelona ca sări revadă pe ai săi şi prietenii din tinereţe. Pleacă repede la ţară, unde se simte mirosul plăcut de cimbru şi rosmarin, unde soarele luminează din plin. îşi găseşte reculegerea, atît de necesară pentru el, într<un moment decisiv al creaţiei sale, în regiunea Andorrei, întrmn sat catalan: Gosol, pe care şederea lui acolo avea sări facă mai tîrziu celebru. Sătucul, unde se ajunge numai călare pe măgar, pare în afara lumii şi a timpului. Fernande — cu toată uimirea de care e capabilă firea sa potolită — vede cum prietenul ei se adaptează la această lume ce se află cu cel puţin un secol în urma vieţii moderne. « în aceste peisaje sălbatice, grandioase, în munţii străbătuţi de drumeaguri mărginite de chiparoşi, nu mai pare — ca la Paris — stingher, în afara societăţii. » De fapt, Pablo Picasso avea nevoie de această reîntoar» cere, de tot ceea ceri oferea această reînrădăcinare întrmn trecut străvechi în momentul cînd se pregătea în el saltul spre viitor, avansul asupra timpului său. Trăieşte la Gosol laolaltă cu ţăranii, se duce cu ei la vînătoare, umblă pe cărările munţilor cunoscute de acest popor de contrabandişti, ascultă legendele lor transmise din tată în fiu, chefuieşte cu ei, intră în horele lor, « bucurîn» du*se ca un copil ». Lucrează cu o patimă înzecită. Dese» nează oamenii cu care petrece, scene din viaţa de toate zilele, ca şi cînd s»ar inspira pur şi simplu din realitatea înconjurătoare. Pictează în guaşă *Văcarul cu coşul mic* (Columbus Gallery of Fine Arts, Columbus, Ohio), cu mersul lui drept şi sprinten de muntean, cu coloana puternică a gîtului pe care se sprijină un cap prea mic. Dar realul nu e pentru el decît trambulina unui zbor despre care nu ştie încă, probabil, încotro îl va duce. *Văcarul cu coşul mic* este germenele unui tablou executat se pare după întoarcerea la Paris şi al cărui subiect ba fixat el

însuşi sub titlul vag de *Compoziţie* (Barnes Foun» dation, Merion, Pennsylvania). Pentru acelaşi tablou foloseşte un desen în peniţă, probabil mai vechi, intitulat: *Ţărani,* în care un bătrîn ce pare orb, cu o povară pe spate, se sprijină cu o mînă de o fetiţă cu un buchet ae flori. Desenul acesta şi guaşa sînt deosebit de instructive pentru cine vrea să surprindă modul cum Picasso utili» zează diversele elemente ale văzului şi imaginaţiei spre a le supune unei viziuni noi, ale cărei legi picturale este tocmai pe cale de a le preciza. în tablou apar cele două vaci şi păstorul. Dar acesta are poziţia orbului din desen, încărcat cu o povară, sprijinindu«se de fetiţă. Influenţa lui El Greco este aici foate literală şi totodată foarte alterată. Păstorul are fruntea aceea teşită, craniul acela parcă cioplit şi antebraţele foarte lungi ale îngerilor lui El Greco; fetiţa are trăsăturile lor asimetrice şi corpul lor curgător, iar amîndouă personajele au aceeaşi alungire excesivă. Totuşi, disoluţia formelor e realizată prin mijloace diferite de cele folosite de El Greco, nu prin lumina care roade contururile şi deplasează tră» săturile, ci graţie unei parcelări prin planuri interioare, pete de culoare decupate cele mai multe în romburi şi triunghiuri.

Această încercare a unei viziuni a structurii interioare rămîne totuşi încă izolată. Picasso desenează în cerneală *Femei din sat,* aşa cum le»ar fi putut surprinde în pragul casei lor (Art Institute of Chicago). însă desenul nu mai este un fragment din ceva văzut, ci o transpunere. Cele două femei păstrează doar gestul spontan, una avînd braţele lăsate deschise, cealaltă, punîndu«i mîna pe umăr. Amîndouă au corsajul strimt, fustele lungi şi părul strîns la spate, ca toate ţărancele, dar arată ca nişte statui sculptate într»un lemn tare. Pe colţul hîrtiei, Picasso a mai făcut o dată capul femeii din stînga. Gîtul puternic, obrajii mari ai feţei, părul strîns, sau boneta care mulează craniul hau incitat, poate, să transforme acest cap într»o 140 mască prognată, însă economia acestei transpuneri este voită, e o îndreptare deliberată spre statuar. Una din lucrările cele mai semnificative de la Gosol este *Femeie purtînd pîine* (Museum of Art, Philadelphia). Tema ar putea să fie simplu folclorism. E o femeie din popor, cu faţa lunguiaţă, cu trăsături liniştite, cu sprînce» nele bine desenate, care poartă, pe capul

înfăşurat întno eşarfă albă şi avînd deasupra o perniţă tot bă, două enorme pîini rotunde şi plate, aşa cum femeile de acolo sînt obişnuite să poarte pe creştet greutăţi mari. Prin ţesătura anecdotică se anunţă o concepţie nouă a chipului omenesc, o modelare viguroasă, sculpturală. Ochii, dintre care unul e întunecat, sînt uşor inegali, gura puţin asimetrică; pe obajii, în aparenţă imobili, se schiţează un mic zîmbet, zîmbetul acela ciudat al măştilor etrusce.

Picasso pare să caute în acest moment puncte de sprijin pentru imaginaţia lui în sculptură. Din sculptura greacă se inspiră frumosul tablou pe cared pictează atunci la Gosol, intitulat prozaic: *Toaleta* (Fine Arts Academy, Albright Art Gallery, Buffalox Tînărul corp al femeii dezbrăcate care ridică braţele spre a<şi strînge părul pe creştetul capului ar putea să aibă ca model o Veneră oarecare din epoca clasică; femeia văzută din profil care«i ţine oglinda, cu rochia ei drapată, cu linia pură a nasului căzînd în linie dreaptă de la frunte, cu părul buclat, pare desprinsă de pe un vas grecesc. Graţia antică ce se observa mai dinainte în desenele lui Picasso apare pentru prima dată într<un tablou. Mai tîrziu ea îşi va impune pecetea sa pe o întreagă perioadă a operei lui. *Toaleta* e prevestirea acestui viitor triumf, o dovadă pe care Picasso pare a şi»o face lui însuşi despre ceea ce poate să izbutească într»un domeniu precis. Tabloul rămîne o anticipare, o încercare la fel de izolată ca şi — întrmn alt gen — *Compoziţia.*

Lunile petrecute la Gosol, în aceste reîntîlniri cu viaţa spaniolă, par a fi fost pentru el o perioadă de căutări încordate. Orientarea sa către sculptură ne duce cu gîndul la un om ce se îndreaptă spre unul din punctele cardinale, fără să cunoască însă exact drumul său. Căci nu spre sculptura clasică se va îndrepta el atunci cînd îşi va defini cu adevărat calea. *Femeia cu pieptene* (fosta colecţie Paul Guillaume) este ca una din primele pietre de hotar ale acestui drum. Ea are un cap prea lung şi prea mare, încadrat de un păr prea greu pentru trupul subţire, tratat în planuri decupate. Acelaşi cap se va regăsi în *Două nuduri ţinîndwse de nună* (colecţia Fleischmann, Zürich), unde este indicată şi provenienţa: sculptura iberică — cap peste măsură de lung, trup ţeapăn şi prea subţire de statuetă în lemn. Femeia de alături este şi mai explicită. Faţan lungă cu

fruntea îngustă, creştetul teşit, ochii despicaţi şi surîsul împietrit coboară foarte adînc în timp, mai aproape de Egipt decît de Atena. Torsul ei subţire se sprijină pe nişte coapse puter* nice şi drepte, pulpele sînt scurte şi foarte pronunţate. Evoluţia aceasta abia schiţată va ajunge, după revenirea lui Picasso la Paris, la acea viziune deformantă din *Două nuduri* (Silbermann, New York), două groaznice uriaşe îndesate, cu fese enorme, cu pulpe scurte, cu picioarele plate, cu sînii zvîcnind în afară şi înfruntîndu<se, cu faţa a cărei mască e ca sculptată — mai bine zis abia cioplită — întrrnn lemn rezistent, cu orbitele mari, arcul sprîncenelor accentuat, nasul colţuros, ovalul obrajilor ascuţit.

Din aceste căutări solitare de la Gosol, Picasso a adus nu numai o schimbare a formei, dar şi una a coloritului. Rozul, rozul său violaceu persistă încă ici şi colo, ca în cele *Două nuduri ţimnduise de mină,* dar trupurile sînt de o monocromie arămie de lemn lustruit de îndelungată întrebuinţare. Acest bej arămiu va fi coloritul lui uite» rior, încă una din monocromiile în care se potolesc de obicei neliniştile lui de căutător. La începutul cotiturii pe care o ia atunci arta lui, Picasso îşi dă seama foarte clar că e necesară o delimitare între puritatea viziunii plastice şi aluziile literare ce4 copie» şese, pentru ca arta să capete o independenţă completă faţă de emoţie, să se elibereze de anecdotă şi chiar de subiect. O dată, unul din prietenii lui, Henri Mahaut, îl va auzi judecîndu<şi opera precedentă cu dispreţ: « Totul acolo e sentiment». în octombrie al acestui an, 1906, Picasso n<are decît douăzeci şi cinci de ani, dar pare a fi străbătut un întreg ciclu de creaţii artistice; cu o stranie luciditate, el simte un întreg trecut perimîn» duise; nu ştie însă că el însuşi va fi groparul acestui trecut. Această constatare o dată făcută, porneşte în căutarea unei autonomii picturale fără precedent.

Rămîne să ne întrebăm ce anume a precipitat această evoluţie, dacă şederea la Gosol a fost o simplă coincidenţă sau dacă ea a acţionat ca un fel de reactor chimic ? Unul din adversarii lui Picasso, Adolphe Basler, l»a numit: «Vraciul, născocitorul de mistere, necromantul iberic mînuind toate formulele Kabbalei. . .» Dar oare în timpul şederii în Spania să fi

căpătat el conştiinţa valorii picturale a unei arte pur ornamentale ca decorul maur sau caligrafia ebraică? Să se fi inspirat oare de la vreun primitiv catalan—şi care anume? — pentru a da nudurilor sale acea înţepenire arhaică de statui? Viziunea spre care se îndreaptă pentru a găsi modul de expresie ceri va fi particular este o ruptură de noţiunea tradiţio» nală a frumosului. Gertrude Stein a spus într«o zi: « Orice capodoperă a venit pe lume cu o doză de urîţes nie în ea. Această urîţenie este semnul străduinţei creatoru« lui de a spune un lucru nou întrmn fel nou. » Urîţenia celor *Două nuduri* este, la Picasso, un astfel de semn deosebit

Şederea la Gosol ia dintr«o dată sfîrşit. Fetiţa hangiului se îmbolnăveşte de febră tifoidă. Picasso are o groază cumplită de boală. Fuge numaidecît. Vrea să se întoarcă direct la Paris. Dar în graba lui, uită că mijloacele de transport sînt foarte anevoioase în această ţară. Picasso şi Fernande pleacă din Gosol în zori şi nu ajung decît 1 " 1 : ceasuri întrmn sat, unde găsesc, în după o sfîrşit, o diligenţă.

După ce trăise aproape în afara lumii, aplecat asupra lui însuşi, Picasso ajunge la Paris ca un călător ameţit de zdruncinături ce pune din nou piciorul pe pămînt ferm. în atelierul lui se află încă portretul neterminat al Gertrudei Stein. în chiar ziua sosirii, îl pune pe şevalet şi reîncepe săd picteze. N«a revăzut*) încă pe Gertrude Stein. Pictează din memorie capul pe cared ştersese, îl pictează întrmn stil diferit de al mîinilor, cu modelarea lor blîndă, şi al veşmintelor cu falduri realiste, cu grijă pentru detaliul în care cade jaboul alb, prins cu o broşă mare. Construieşte faţa în planuri mari, într«o modelare dură ce subliniază înălţarea frunţii, desenul orbitelor, tivitura pleoapelor şi linia sinuoasă şi strînsă a buzei superioare. Această faţă are acelaşi caracter de mască din *Femeie purtînd pîine,* dar în pofida, sau poate din cauza, acestei rigidităţi, această mască transmite calitatea esenţială a Gertrudei Stein, puterea ei de atenţie, darul puternic al prezenţei sale. Ochii sînt inegali, cel sting mai mic, mai închis. Dar tocmai această privire îngustată exprimă cel mai bine felul ei de a asculta, de a pune stăpînire pe toate lucrurile, de a le diseca.

Portretul nu e de loc măgulitor. El este o surpriză chiar pentru Gertrude Stein. Se întreabă dacă îi seamănă. Picasso o linişteşte: «într*o zi, vei semăna dumneata cu el». Şi avea dreptate. în unele momente se întimpla ca prietenii Gertrudei Stein să fie uimiţi de această asemănare. Ea însăşi se obişnuieşte repede cu masca pe care ha făcut»o Picasso. Nici ea nici el nu<şi mai amintesc cum arăta portretul de mai înainte, într»atît acesta de acum li se pare definitiv. însă ei sînt singurii care îl apreciază, în viaţa lui Picasso şi a Gertrudei Stein acest portret are permanenţa unei legături. Cînd, într<o bună zi, Gertrude Stein îşi taie părul pe cared purtase pînă atunci în cozi înnodate în jurul tîmplelor, Picasso o vede de departe, cu pălăria pe cap. Ghiceşte imediat o schimbare. « Ce este? Ce s»a întîmplat? îi strigă el. — Despre ce e vorba, Pablo?» El o priveşte cu atenţie. «Şi portretul meu? » o întreabă apoi cu un aer sever. După o clipă însă, căutătura lui încruntată se îmblînzeşte: «Nu<i nimic, toate<s la locul lor », constată el, uşurat. Mai târziu, un colecţionar bogat vine în vizită la Gertrude Stein. Se uită îndelung la portret şi»o întreabă cît a costat«o. «Nimic! răspunde ea. — Cum, nimic? excla< mă el. — Nimic, fiindcă, pur şi simplu, mi l<a dăruit. » Cîteva zile după aceea îi povesteşte această întîmplare lui Picasso. El remarcă, zimbind: «Individul n<are de unde să ştie că pe vremea aceea diferenţa dintre o vînzare şi un cadou era neglijabilă».

« Perioada roz se încheie cu portretul meu», constată Gerturde Stein. După moartea ei, în 1946, portretul avea să treacă la Metropolitan Museum din New York, căruia i»l lăsase prin testament. Lucrarea avea să pără» sească Franţa pentru totdeauna. Alice Toklas cheamă cîţiva prieteni pentru a<şi lua rămas bun de la el. îi trimite veste lui Picasso să vină şi el, însă într»o zi cînd vor fi singuri. El o vizitează, întnadevăr, şi rămîne un timp la ea. Priveşte toate lucrările sale agăţate pe pereţii din strada Christine. Pare a nu da prea multă atenţie portretului prietenei lui decedate. Vorbeşte în felul 144
lui propriu, atent şi totodată distrat. Se ridică brusc, cu acea mişcare ced este obişnuită, legănîndu»se neastîm* părat pe picioare, şi, în clipa cînd să plece, îşi întoarce privirile la opera sa. O soarbe îndelung din ochi, în tăcere, apoi se apleacă spre Alice Toklas şi o

îmbrăţi» şează cu o efuziune rară la dînsul. îşi lua adio, şi el, de la o parte din viaţa lui.

La întoarcerea de la Gosol, Picasso îşi face propriul său *Portret* (Muséum of Art, Philadelphia), în felul în care şi«ar întocmi un bilanţ. E o pagină de autobiografie, deosebit de importantă. Dintre toate autoportretele sale, acesta este desigur cel cared seamănă cel mai

^Tabloul din 1906 este totuşi o reuşită rară ca portret psihologic. Picasso s«a pictat în cămaşă albă, larg răsfrîn» tă la gît şi pe piept, şi suflecată pe un braţ. S<a pictat cu paleta într«o mînă şi cu pumnul de la cealaltă mînă închis. S«a pictat în plină forţă la pîndă. Capul e relativ mic în raport cu trupul lat, fruntea uşor teşită sub neteda calotă a părului, ovalul obrajilor prea subţiat, bărbia prea scurtă. Orbitele sînt desenate cu precizie, ca în ultimele tablouri de la Gosol. în ochii inegali, sub sprîncenele prea lungi ce se întind spre tîmple, stăruie o privire ciudată, întoarsă către lăuntrul său şi care exprimă de»a dreptul teamă : a omului ce se pregăteşte să purceadă la o nouă operă şi care e foarte conştient de riscul său, pare chiar speriat de el.

Cu această nelinişte în ochi, aşteaptă impulsul creator. Acest impuls a fost atribuit descoperirii artei negre. Explicaţia asta a fost dată după elaborarea unei mari opere şi, privită retrospectiv, ea a avut darul de ad irita pe Picasso. De altfel, chestiunea influenţei artei negre n<a fost niciodată pe deplin lămurită. Vlaminck a afirmat mai tîrziu că pe el măştile negre au început săd intereseze încă din 1904 şi că i«a stîrnit interesul pentru acestea şi lui Derain. Măştile negre se găseau atunci pretutindeni, ca obiecte de vagă curiozitate şi de oarecare gust pentru exotism, ca boabe de piper menite să condi» menteze o artă ameninţată să devină banală. Ele puteau fi văzute în halele de vechituri, la Saint»Ouen, sau în strada Mouffetard, şi se vindeau pe nimica toată. în romanul său *Negresa de la SacréiCoeur,* André Salmon vorbeşte de un idol din Dahomey cumpărat către sfîrşitul

anului 190J la preţul de patru franci. Un oarecare Hey» mann a făcut din astfel de idoli aruncaţi prin dughenele de vechituri prăfuite o specialitate a magazinului său « Au Vieux Rouet» (La vîrtelniţa bătrînă); i se şi spunea «Vînzătorul de negri din rue de

Rennes». Lui însă nici prin cap nu<i trecea că într»o zi i se va atribui meritul de a fi inaugurat un nou capitol al istoriei. Matisse a povestit: «Treceam atunci adesea pe rue de Rennes, prin faţa prăvăliei lui Moş Sauvage. în galantarul lui erau cîteva statuete negre. Am fost izbit de forma lor, de puritatea liniilor lor. Era ceva frumos ca arta egip* teană. Am cumpărat una şi iiam arătat<o Gertrudei Stein, la care mă dusesem în ziua aceea. Tocmai atunci veni acolo şi Picasso. El fu numaidecît entuziasmat de statuetă. Toţi alergară să cumpere cîte una. Se găseau pe vremea aceea destul de uşor. » Gertrude Stein a confirmat relatarea lui Matisse. Ea a precizat chiar că vizita lui Matisse a avut loc după întoarcerea lui Picasso de la Gosol.

în lumina acestor date, a acestor relatări de atelier, pe« rioada artei lui Picasso care începe cu anul 1907 a fost numită « perioada neagră ». Picasso însă, solicitat într»o zi de un jurnalist să precizeze influenţa artei negre asupra creaţiei lui, a răspuns cu un gest de încruntare: «Artă neagră? Nu cunosc». întnadevăr, întîlnirea lui cu diversele manifestări ale unei arte primitive s<a produs, pentru a spune astfel, la jumătatea drumului, a acelui drum de schimbare a viziunii sale plastice pe care el pornise de mai înainte. O optică nouă s<ar fi născut la el, chiar fără acest aport, implicînd forme de expresie diferite de cele vechi. Cîţiva ani mai tîrziu, la apariţia cubismului, Picasso avea să dovedească inde* pendenţa sa faţă de orice sugestie venită dinafară. Stătu» tele negre au determinat unele aspecte sub care şi;a făcut irupţia arta nouă, dar hotărîrea de a rupe cu trecutul era independentă de voga lor. Adolphe Basler urmăreşte pînă la Cézanne « cerebrali« zarea », cum spune el, picturii moderne. «Pînă la începutul secolului, artistul picta mai mult saii mai puţin aşa cum vedea; după aceea a început să picteze aşa cum conce» pea.» Picasso era predestinat să ducă pînă la capăt cerebralizarea artei din timpul său. Prietenul său, Manolo, artist pur instinctiv, nu se înşela de loc atunci cînd îi 146

spunea lui Mahaut: « Pentru Picasso, vezi tu, pictura e un accesoriu » .

Dacă această predispoziţie, această disponibilitate, n«ar fi fost sădită în el, istoria artei din jumătatea de veac ce s»a scurs de atunci n»ar fi fost ceea ce este ea

astăzi. Şi alţii dispuneau de aceleaşi mijloace de expresie, egale sau aproape egale cu ale lui; pictori excelenţi ca Derain, creatori autentici ca Matisse simt nevoia unei reînnoiri a artei, primesc aceleaşi impulsiuni ca şi el, însă lui Picasso i«a fost dat să scoată timpul său din tiparele vechi. Printre toţi cei care s«au aplecat asupra enigmei acestei creaţii solitare şi care se apleacă încă, din ce în ce mai numeroşi, asupra ei, printre discuţiile şi interpretările multiple şi variate, Gertrude Stein este aceea care, în biografia sa despre Picasso, a definit cel mai bine această chestiune. « Nu trebuie să se uite că realităţile secolului XX nu sînt cîtuşi de puţin realităţile secolului XIX, şi Picasso a fost singurul care a simţit acest lucru în pictură, singurul cu adevărat Efortul de a explica noile realităţi căpăta din ce în ce mai multă intensitate. Matisse şi toţi ceilalţi vedeau secolul XX cu ochii lor, dar ceea ce vedeau ei era realitatea secolului al XIX»lea. » Picasso a negat că ar fi căutat cu tot dinadinsul ceea ce Gertude Stein numeşte «realitatea secolului XX». Cuvîntul « căutare » el îl respinge cu tărie. « Nimeni nu poate să se ia după un om care, cu ochii înfipţi în pămînt, aşteaptă să vadă dacă norocul nu i»a aruncat în cale o pungă cu bani», i<a spus el într<o zi lui Florent Fels. O operă este pentru el « un fel de generaţie spontanee ». Dar această concordanţă dintre timp şi viziunea plastică, o simte cu toată ascuţimea: « Arta care nu e legată de prezent n»are sorţi de izbîndă ». Şi în aceeaşi convorbire cu Fels, a exprimat acest cuvînt cheie asupra lui însuşi: « Eu am pictat totdeauna pentru timpul meu». Cutezanţa creatoare nu explică totul la Picasso. Mai este vorba şi de cutezanţa omului, de oroarea lui de a face concesii. Cînd succesul, şi mai ales succesul financiar, »a lipit, ca să spunem astfel, de paşii lui, a fost acuzat de îndrăzneli gratuite, de ermetism voluntar, de piruete făcute cu singurul scop de a surprinde şi a epata. Dacă unii au văzut în el marele magician al timpului nostru, alţii l>au tratat drept cel mai mare farsor al secolului, în realitate, refuzul oricărui compromis a existat în
Picasso încă de la început. Fernande îşi aminteşte că o dată, «într*o perioadă de mare strîmtorare», i s>a propus să facă desene pentru revista *L'Assiette au beure,* ce i »ar fi plătit cu şapte sute pînă la opt sute de

franci, dar el « nici n«a vrut să audă ». în momentul cînd por» neşte în marea lui aventură creatoare, nu are nimic de cîştigat dintr«o schimbare radicală, are totul de pierdut. Sărăcia nu e încă atît de departe, încît să fi uitat de ea. Succesul i»a venit o dată cu perioada roz a *Arlechinilor.* Dintre prietenii lui cei mai devotaţi, Mahaut ştia că « un gust tainic va rămîne totdeauna legat de această perioadă ». Şi el adaugă: « Oricare altul ar fi persistat pe această cale, ar fi exploatata ». Picasso nu se mai roagă de Moş Soulier, nici de fostul clovn, exploatatorul pictorilor. Dacă, printre marii negustori de tablouri, Vollard se interesează, singurul atunci dintre francezi, de el, cei străini îi urmăresc cu multă atenţie opera şi cred în succesul lui. într«o zi, Picasso vede sosind la el un om hărăzit să joace un mare rol în viaţa lui. Este un tînăr german însufleţit de acea curiozitate pentru inedit, de acea dorinţă de a fi în avan» garda ideilor care au făcut din Germania — înainte şi după primul război mondial — un vast cîmp de experien« ţe intelectuale. El datorează de asemenea ţării lui natale continuitatea în idei, perseverenţa, facultatea de organis zator. Dar Kahnweiler este şi el unul dintre cei care se expatriază, ca şi cum s<ar simţi dinainte ameninţaţi de o forţă brutală, ostilă formei lor de sensibilitate şi care dau tot ce e mai bun în ei, aportul lor cel mai important, unei ţări străine. Nu are decît douăzeci şi doi de ani cînd se stabileşte la Paris ca negustor de tablouri. Venise prima dată aici la vîrsta de optsprezece ani şi stătuse în capitala Franţei trei ani, încercînd — după propria lui expresie — «să vadă bine ceea ce se petrecea atunci în pictură ». După doi ani de şedere la Londra, se reîntoarce la Paris, unde nu cunoaşte pe nimeni; în materie de relaţii nu se bizuie decît pe încrederea în puterea lui de discernă« mînt. Posedă de asemeni o vastă cultură generală şi cunoştinţe literare temeinice, care nu sînt incompatibile cu un simţ negustoresc dezvoltat şi cu şireteniile obişnuite în meseria lui. Zvelt, discret, cu maniere de om de lume şi cu eleganţa îngrijită a celor din Europa centrală, este, la prima întîlnire cu Picasso, izbit de neglijenţa acestui tînăr mărunţel, cu veşminte ponosite şi pline de praf, cu ghete murdare de noroi. Kahnweiler a deschis în strada Vignon o mică galerie discretă ca şi el, cu pereţi îmbrăcaţi în catifea cenuşie

şi în pînză crem. Dacă are circumspecţia necesară meseriei lui, Kahnweiler are totodată gustul riscului ce»l face să mizeze pe Picasso. Sistemul lui — mi»a explicat el într<o zi — consta în a încheia contracte, valabile în general pe timp de doi ani. Asigurîndusşi de la început opera lui Picasso, avea s<o urmeze mereu pe drumul excepţionalului ei succes. In curînd, Picasso va avea fidelii lui printre marii coleo ţionari străini într»o zi, Matisse îi va aduce pe unul dintre cei mai buni clienţi ai lui, un foarte bogat coleo ţionar din Moscova, Serghei Sciukin, ce avea să adune la el vreo zece lucrări de Cézanne, nenumărate pînze de Gauguin, cîteva de Van Gogh, de Derain, de Marquet şi vreo patruzeci de tablouri de Matisse. El va fi unul dintre cei mai buni cumpărători ai lui Picasso. Fernande îl descrie: un om mărunt, urît, cu un cap prea mare, cu faţa gălbejită, chinuit de un bîlbîit îngrozitor; dar tot ea îşi aminteşte că a cumpărat, chiar de la prima vizită, două lucrări plătite foarte scump pentru vremea

Chiverniseala e atît de nouă pentru Picasso, încît are un fel de neîncredere ţărănească în norocul lui brusc. Bancnotele pe care le primeşte le îndeasă întrmn portos fel, din ce în ce mai umflat, pe care nu se îndură să<l lase acasă şi»l poartă cu el întrmn buzunar interior al hainei, închis cu un ac mare de siguranţă. Satisfacţiile amorului propriu şi înlesnirile materiale au totuşi şi o parte neplăcută: despărţirea de operele sale, care<l îndurerează. « L<am văzut totdeauna pe Picasso dezolat că trebuie să<şi vîndă pictura», povesteşte Fernande. Dată fiind rapiditatea de execuţie ceri este proprie, puterea de lucru pe care o are de a face unul sau două tablouri într»o zi sau într»o noapte, după cum îşi amin» tesc toţi prietenii lui din tinereţe, nu l»am crede atît de ataşat de grămezile de lucrări ce se strîng în jurul lui, dar raporturile lui Picasso cu opera sa sînt cu totul deosebite. Chiar cînd e vorba de pînze asemănătoare una cu alta, tratînd acelaşi subiect, el nu crede că le»ar putea înlocui încă de la început mizează pe el însuşi. « Mai tîrziu, cînd a ajuns bogat, scrie Gertrude Stein,

Picasso cumpăra şi el tablouri, dar numai de«ale lui. » înainte de a le putea cumpăra, sau de a nu le vinde, Picasso se simte, după vizita unui negustor sau a unui colecţio; nar, năpădit «de o mare tristeţe şi

descurajare, spune Fernande, şi nu vrea să mai lucreze cîteva zile la rînd». Acest -ataşament faţă de opera lui pare de asemeni în contradicţie flagrantă cu uşurinţa sa de a abandona o manieră, un stil, o optică, de parcă ar intra într»o piele nouă. în momentul cînd e sigur de succes — un succes tardiv — se descotoroseşte de trecutul său, « ca şi cum n<ar şti ce să facă cu el», după o vorbă a lui Zervos. Picasso a fost oare conştient de importanţa rupturii pe care o pregătea? Era încredinţat de totala şi definitiva ei săvîrşire? Oricît ar înainta el prin forme intermediare, cum este acest *Cap de bărbat* (colecţia Gertude Stein), ou foarte alungit, cu nasul lung şi ca cioplit în lemn, cu bărbia aproape absentă, cu urechea plasată prea sus, cu trăsături desenate în largi tuşe de penel, sau această *Dansatoare* (proprietatea lui Picasso) decupată în mari lanuri circumscrise şi îmbucate — schimbarea nu va mai puţin revoluţionară. *Dansatoarea* stătuse multă vreme aruncată, împreună cu o întreagă grămadă de tablouri, în dosul unei lăzi dintrmn colţ al atelierului său din rue des Grands* Augustins. într<o zi Picasso a scos<o din acea harababură, plină de praf, într»o ramă albă, cu geamul strîmbat Dar nu tabloul ţinea să mi>l arate, ci rama. « E o ramă a lui Degas, pe care am reuşit să mi«o procur, îmi explică el cu mîndrie; le comanda special pentru el.» Rama, de un alb ce bătea uşor în roz, era lată, puţin bombată, şi Picasso, după ce»a şters«o de praf şi ua aşezat geamul, începu să mîngîie drăgăstos cu palma curbura netedă a lemnului fin. Era, întradevăr, încadrarea ideală pe care şi«o dorea Degas pentru dansatoarele în roz din avanscenă. *Dansatoarea* lui însă, complet lipsită de şolduri, frîntă în mişcări bruşte, prin planuri de culori discordante, se zbătea între laturile acestei rame ca şi cum ar fi vrut s«o zdrobească în bucăţi; distona îngrozitor cu forma ei graţioasă şi coloritul ei cald. Dar Picasso o privea ca şi cum nu şi«ar fi dat seama de tot ceea ce această îmbinare dintre ramă şi pictură avea nepotrivit, în primăvara anului 1907, conştient de forţele acumulate în el, porneşte la o operă mare. Se pregăteşte foarte

sîrguincios, ca şi cum ar şti dinainte că e vorba de ceva important. Numai pentru compoziţie face şaptesprezece schiţe în cărbune, creion sau pastel, în acuarelă şi ulei, pe pînză sau pe lemn. Schiţele

personajelor sînt nenumă/ rate, cu multe variante în detalii, de la micile desene aruncate pe filele unui bloc pînă la tablouri elaborate. La originea lucrării stă o amintire din tinereţea lui, ca şi cum şederea la Barcelona isar fi readus în memorie amănunte pitoreşti din vremea aceea. Există de altfel un decalaj flagrant, aproape absurd, între importanţa căpătată de acest tablou şi neînsemnătatea subiectului care i»a dat naştere, între seriozitatea profundă pe care Picasso o pune în munca şi realizarea lucrării sale şi atmosfera frivolă a temei, după cum un contrast tot atît de izbitor se va înregistra între ostilitatea stîrnită de această operă şi glumele prin care au întîmpinat>o prietenii lui. Un iz puternic de senzualitate, acea excitare sexuală necesară lui Picasso pentru a crea, planează, greu, asupra începutului. Subiectul se numea atunci *Bordelul din Avignon.* Titlul nu avea nimic comun cu vechea cetate a papilor. Era, de fapt, o stradă din Bar ce» lona unde se afla un bordel cunoscut. «Avignon, i<a povestit Picasso lui Kahnweiler, a fost totdeauna pentru mine un nume legat de viaţa mea. Locuiam la doi paşi de *cvartalul Avinyo.* De acolo îmi cumpăram hîrtie şi culori de acuarele. » Cînd acest titlu fu cunoscut pentru prima dată, Max Jacob îi spuse că bunica lui era originară din Avignon, şi mai tîrziu una din femeile înfăţişate în tablou va fi numită « bunica lui Max». în prima variantă a acestui tablou, Picasso aducea în scenă un student ce intra în mijlocul unei societăţi vesele, cu un craniu în mînă; această imagine despre deşertăciunea tuturor lucrurilor, moştenită din tradiţia spaniolă, acest *memento mori* familiar artei lui, trebuie să»i fi venit foarte firesc lui Picasso, prin contrast cu exhibarea cărnurilor goale. Dar imaginea era, fără îndoială, prea sentimentală pentru el, prea simbolistă pentru gustul lui Max Jacob. Atunci, ca o amintire a unei scene văzută de el, Picasso introduce acel client obişnuit al caselor rău famate: un marinar. întrmna din primele schiţe pentru compoziţie (creion şi pastel, pro» prietatea lui Picasso), marinarul este personajul central, stînd jos, în mijlocul femeilor goale, printre fructe şi
flori. «Femeile tocmai mîncau, de unde coşul care a rămas», a explicat Picasso mai tîrziu. întno *Schiţă* în ulei pe lemn (proprietatea artistului), un nud a luat locul marinarului care stătea jos. în altă *Schiţă* în

acuarelă (Museum of Art, Philadelphia) student tul este înlocuit cu o femeie ce trage draperia. Compo» ziţia este din ce în ce mai simplificată. Anecdota ce<a stat la baza tabloului a dispărut. Ea nu mai stăruie decît în amintirea lui Picasso ca un stimulent iniţial. Printre *Desenele pregătitoare* pentru ansamblul compo» ziţiei (colecţia Picasso), există o eboşă a interiorului, o bucată de perete cu un mic decor şi o perdea cu falduri largi. întrmn alt studiu, acest interior se reduce la un podium plasat în fund, pe care dansează două siluete. întrmna din aceste schiţe a rămas o singură dansatoare în centrul din fund, în timp ce la dreapta se află o femeie goală, văzută din spate. Ideea cu dansatoarea din fund îl preocupă pe Picasso cîtăva vreme. O reia de mai multe ori. O serie de desene e consacrată repartiţiei personajelor în spaţiu, aranjării lor, raporturilor de distan« ţe dintre ele. La început, în mai toate schiţele, apar şase personaje; apoi compoziţia se restringe din ce în ce mai mult, şi pînă la urmă o figură este eliminată definitiv, în studiile de detaliu, marinarul apare multă vreme: un *Cap de marinar* în ulei (colecţia Gertrude Stein), un *Marinar răsucind o ţigară* (desen şi guaşă, colecţia Yvonne Zervos), un *Marinar cu beretă şezînd* (desen, colecţia Picasso), sau *Omul cu pometii ascuţiţi,* cu o falcă de gorilă (ibid.). De<a lungul nenumăratelor eboşe, Picasso caută tipul fizic al personajelor sale, iar opera la care se gîndeşte este încă în plină devenire, în aşa fel că, chiar în momentul cînd începe să picteze marele tablou, acest tip nu e definitiv stabilit. Două dintre femei vor semăna cu cele create după întoarcerea de la Gosol: ovalul feţei neregulat, ochi mari egipteni, nas asimetric, gura plasată prea jos, urechi ridicate foarte sus. Şi încă o influenţă egipteană clară: femeia plasată în extrema din stingă, văzută din profil, cu un ochi văzut din faţă.

Dar toate acestea sînt transcripţii depăşite, prea timide pentru noua lui viziune plastică. într«o mare schiţă în ulei, faţa se înscrie în ovalul alungit al unui ou, trăsă« turi repezi de penel delimitează orbitele goale, fac ca 162
nasul să cadă direct din sprîncene, în linie deviată, pînă la arcul gurii. întrmnul din studiile preliminare pentru *Dansatoare* (colecţia J. A., Paris), pe care o pictează, de asemeni, într«o mişcare frenetică, cu

capul sprijinit de braţul ridicat, ovalul feţei se subţiază spre vîrful ascuţit, umbrele sînt formate din haşurări, ca în celă* lalt *Cap* în romburi, foarte ascuţit (pastel, colecţia G. Sal< Ies), care se înclină pe braţul ridicat. Toate reflexele figurii umane în ochiul primitiv se impun penelului sau creionului lui Picasso. Oul unei feţe cu orbitele goale, cu nasul tăiat în colţ, cu gura acoperind o bărbie inexistentă, este aşa cum s>a ivit din adîncul evurilor în primele viziuni ale omenirii.

Acest oval regulat ce deformează din ce în ce mai mult, pronunţînd colţul mare al nasului, trăsătura sa principală. El este parcă tăiat cu dalta întno placă de metal, cu linia nasului curbată în concavitate, cu ochii plasaţi la niveluri diferite. *Studiul* în ulei (colecţie particulară) — unde nasul suferă o inflexiune spre interior, cu umbre groase ceri subliniază proporţia, şi unde ochii privesc parcă spre un punct fix — este fără îndoială cel mai recent, căci el a servit pentru femeia ce stă jos din partea dreaptă a tabloului mare.

Apropierea de o viziune înrudită cu percepţia primitivă se face, la Picasso, pas cu pas, şi dacă paşii lui urmează uneori drumuri piezişe, orientarea rămîne totuşi unică. Pentru a opera o schimbare definitivă, el îşi ia ca punct de sprijin o artă ai cărei idoli nu erau concepuţi după imaginea omului şi nu erau uşor de recunoscut, dar exprimau spaime ancestrale, ameninţări misterioase suspendate asupra omenirii, în care credinţa era bazată pe înfricoşare şi intimidare. Aceste vrăjitorii se traduc cu o violenţă şi o înstrăinare totală în măştile africane sau polineziene. în momentul cînd o concepţie strict cerebrală despre o reînnoire necesară i se impune lui Picasso, pare evident că el optează pentru o artă din instinct, pentru o violenţă emotivă în stare pură, ca spre a umple distanţele existente. Georges Salles a spus despre arta Africii Negre că « se înfăţişează fără acte sau brevete. . . că ea este expresia tulburătoare şi nouă a celor mai vechi nelinişti omeneşti». Picasso a povestit mai tîrziu că într*o zi, după ce şua terminat tabloul, a intrat din întîmplare în Muzeul etnografic şi că atunci a avut un şoc puternic, văzînd sculpturile africane.

Ar fi de altfel temerar să încercăm a stabili cronologia exactă a influenţelor exercitate asupra lui. Rezultatul la care a ajuns el este de o atît de surprinzătoare noutate, încît astfel de cercetări nu au decît un interes

secundar. Şi apoi, influenţa măştilor negre nu se resimte decît în felul cum sînt pictate feţele celor două personaje din dreapta, în timp ce spiritul nou se manifestă în viziunea de ansamblu a tabloului. Lucrarea va avea ca titlu definitiv: *Domnişoarele din Avignon.* **« Cît mă agasează această denumire! a declarat într«o zi Picasso, Salmon e cel care a născocit»o. » într»a» devăr, nimic nu pare mai nepotrivit cu opera decît acest tidu romantic, ce pare a voi să evoce o tapiserie medievală. Ruptura cu arta occidentală — căci mai ales tradiţia occidentală este aceea pe care o desfide Picasso, — se realizează pe planuri multiple. Mai întîi, abandonînd relieful. Eliberarea de modelare a formei nu este un efort nou. Repartiţia în suprafeţe plate, în planuri marcate printrmn contur, a determinat căutările lui Gauguin şi ale tuturor celor care au suferit influenţa stampei japoneze. Aceeaşi problemă se punea pentru integrarea corpurilor omeneşti sau a obiectelor în spaţiu, fondul tabloului revenind la suprafaţă, la nivelul figurilor din primul plan. Totuşi, adîncimea nu este complet înlăturată. Acest mod de transcriere nu e suficient pentru a detaşa figurile sau obiectele, înscrise întrmn singur plan, de adîncimea din dosul lor. Tot Picasso va aduce într»o bună zi soluţia acestei probleme prin caligrafia curbelor. Dar, în acest an 1907, ca să opereze o ruptură totală cu viziunea tradiţională, el aproape că elimină curbele. în acest mare tablou, care este o lucrare de tranziţie, curbele — ca de pildă, pulpele celei de a doua femei din stînga, sau coapsele femeii din marginea din dreapta — coexistă cu noua îmbucătăţire a trupurilor în forme geometrice.**

Linia curbă dispare o dată cu părăsirea treptată a mode» lării prin această detaşare a unui trup luminos de fond, prin umbre din ce în ce mai atenuate. De acum încolo, planurile, devenite geometrice, se îmbucă, abia despărţite unele de altele printno linie albă sau neagră, spre a constitui ansamblul corpului omenesc. Raporturile lor

cu spaţiul sînt totuşi marcate prin colorarea diferită a acestor planuri, ca şi prin dunga de umbră ce mărgineşte trupurile fragmentate, tn partea dreaptă a tabloului, înaintarea formelor spre primul plan se

traduce prin conturarea sinilor femeii din picioare şi prin linia con« cavă, puternic umbrită, a nasului. Relieful a pierdut astfel funcţiunea sa anterioară, în forma lui cea mai avansată, ducînd la înşelarea ochiului; el face parte dintr»o repartiţie nouă a trupurilor omeneşti, duce la o autonomie a elementelor disparate. Obiectele se supun aceleiaşi legi de construcţie, draperia se îndoaie în falduri, cărora un albastru umbrit şi luciri albe sfîr* şese prin a le da aspectul de prisme de cristal. Noua geometrie a lui Picasso, cu romburile sau triun; ghiurile sînilor, ale taliei sau genunchilor, nu este o geometrie plană. Artistul, foarte conştient de ceea ce face, i»a spus în 1908 prietenului său Gonzales, scuip» tor în fier forjat: «Aceste picturi, e destul să le decu< pezi, culorile nefiind, la urma urmei, decît indicaţii de perspective diferite, de planuri înclinate într<o parte sau în alta, apoi să le asamblezi după indicaţiile date de culoare, pentru a te afla în prezenţa unei scuip» turi». De fapt, Picasso era atunci atît de preocupat de a ajunge la plasticitate prin mijloace noi, încît se apucă el însuşi de sculptură. Face o mască de bronz, ciopleşte dintr»o piatră rotundă un cap omenesc, dar încearcă mai ales să facă sculptură în lemn, lăsînd suprafaţa abia subţiată sau pictînd»o în culori vii. O *Femeie goală,* al cărei corp pare un asamblaj de frunze de cactus, blocul unui *Bărbat în picioare,* cu un cap enorm, pe alocuri pătrat, evocă totemurile primitivilor. Graţie acestei noi viziuni plastice pe care vrea s»o silească să intre în cadrul unui tablou, *Domnişoarele din Avignon* anunţă revoluţia viitorului: cubismul. Coloritul trece aici prin aceleaşi etape de tranziţie ca şi îmbucătăţirea trupurilor sau prototipul fizic. Rozul, rozul lui mai stins şi violaceu din epoca *Arlechirdlor,* persistă în trupul femeilor, alături de un ocru datînd de la Gosol, căruia îi cedează treptat locul la femeia care trage draperia, din dreapta. Draperia din stînga e în acel cărămiziu închis ce însoţeşte bejul lucrărilor 155 anterioare. In sfîrşit, Picasso îşi dă tot mai mult seama de însuşirea revoluţionară a tabloului său, şi o scoate în evidenţă — aşa cum »ar sublinia întrrnn manifest o frază importantă — prin introducerea unui albass tru care, de la cerurile lui întunecate de altădată, trece la

o profunzime de ultramarin pur, al cărui ton glacial e subliniat de alb.

Domnişoarele din Avignon se înalţă pe o linie de hotar în timp. Tot ce a fost făcut pentru a o rupe cu viziunea precedentă — şi toate frămîntările contemporane cereau acest lucru — apare ca o zugrăveală pe nişte pereţi pe care nu îndrăzneşte nimeni sări dărîme, menită să dea doar iluzia noului.

Începînd din acest an 1907, pictura nu va mai fi niciodată ceea ce a fost înainte. Istoria artei nu cunoaşte un alt exemplu al unei rupturi atît de complete, al unei reînnoiri atît de radicale. în comparaţie cu forţa revoluţionară a *Domnişoarelor din Avignon,* sfîrşitul Evului Mediu, de exemplu, şi începutul Renaşterii par să nu fie despărţite decît de o linie fluidă, o frontieră şovăitoare.

Această eră nouă nu este numai un fapt fără prece« dent, ea este de asemeni opera unui singur om. Prie» tenii lui Picasso făceau tot felul de « glume» privin» dusl cînd picta; « bordelul filozofic», cum îi spuneau ei, li se părea de neînţeles şi multora chiar gratuit, ceea ce era mai rău. Munca lui se desfăşură astfel într<o izolare completă, în zbuciumul unui om aplecat asupra lui însuşi în momentul cel mai grav al vieţii sale şi care nu putea spera nici un ajutor dinafară. Kahn< weiler care, în cursul primăverii din 1907, observă progresul muncii lui Picasso, va afirma mai tîrziu: « Am fost martorul îngrozitoarei singurătăţi morale în care el a pictat tabloul».

Această revoluţie are particularitatea de a fi totală. Aidoma bisericilor creştine ce se construiau cu pietre din templele păgîne, diversele epoci ale artei îşi ofe» reau materialele lor celor care le dispreţuiau, fiecare fiind, în parte, doica celei următoare. Picasso a făcut tabula rasa. El îşi dădea perfect seama că demola în profunzime, complet, ha spus o dată lui Zervos: «Mai înainte, tablourile se îndreptau către terminarea lor în mod progresiv. . . Un tablou era o sumă de adăugiri. La mine, un tablou e o sumă de distrugeri.» 156

0 altă caracteristică a acestei lucrări stă în faptul că a fost cu desăvîrşire conştientă şi voită. Cu greu ne putem închipui un arhitect, un pictor sau un sculptor de altădată spunîndu»şi că întrmn ceas anume, într«un moment precis, va începe să creeze un stil nou. Asta

1 s»a întîmplat lui Picasso. Ideea de a se desprinde de trecut, de a»l distruge, după expresa lui, pentru a crea în loc o viziune nouă, exista în el în momentul cînd trăgea prima linie pe pînza albă. Nu ştia încă ce va fi tabloul său, dar ştia ceea ce nu va fi: continuarea a ceea ce a fost. « Tabloul nu este gîndit şi fixat dinainte; în timp ce4 lucrezi, el urmează mobilitatea gînduri» lor», a spus într»o zi. întnadevăr, revoluţia picturală s»a înfăptuit în cursul lucrului. Atunci îl năpădeau amintirile a ceea ce văzuse cîndva, atunci intrau în acţiune, mai mult sau mai puţin conştient, anumite influenţe, atunci intervenea misterul raporturilor ne« prevăzute. Dacă la originea tabloului n»ar fi fost decît această voinţă de distrugere şi viziunea lucidă a scos pului ce trebuia atins, dacă n<ar fi existat această inter» venţie a misterului, rezultatul ar fi fost o schemă mate» matică, un manifest fără nici o putere de acţiune. Pi» casso, care vede atît de limpede în el însuşi, care e con» ştient de ceea ce i se întîmplă, cum puţini creatori au fost, a recunoscut totuşi contribuţia inexplicabilului în fiecare din lucrările sale. Zervos a notat o dată măr» turisirile lui: «Ideea unui tablou îmi vine de departe
— cine ştie de cît de departe? — îl ghicesc, îl văd, îl fac, şi totuşi a doua zi nu mai pricep nici eu însumi ce»am făcut. Cum ar putea pătrunde cineva în visurile, instinctele, dorinţele şi gîndurile mele, care au aşteptat vreme îndelungată să se înfiripeze şi să iasă la lumina zilei, mai ales pentru a sesiza ceea ce eu am pus într»o lucrare poate fără voia mea? » «Făcusem tabloul pe jumătate, îmi explică Picasso. Dar simţeam că nu asta am vrut. Am făcut şi cealaltă jumătate. Apoi m»am întrebat dacă nu trebuie să refac totul. în cele din urmă mi»am spus: Nu, se va înţelege ceea ce am vrut să fac. » Transformarea pe care o realizează el este totodată o accentuare a violenţei, a forţei dinamice a sfidării lui. *Domnişoarele din Avignon* n»au putut căpăta un loc atît de însemnat în istoria artei decît prin îndrăz» neala însăşi a tabloului, prin acest fel de asasinat al frumosului şi al plăcutului ce se săvîrşea în el, nu la întîmplare, ci prin voinţa deliberată a lui Picasso. «Cînd începi un tablou, a spus el, descoperi adesea multe lucruri frumoase. Dar trebuie să te aperi împo« triva lor, să distrugi tabloul (cuvîntul distrugere îi revine des pe buze), să4 refaci

de mai multe ori. . . » şi adau< gă: «Reuşita este rezultatul descoperirilor refuzate». *Domnişoarele din Avignon* sînt primul şi fără îndoială cel mai spectaculos act al « descoperirilor refuzate». Ceea ce s;a petrecut atunci, în vara anului 1907, avea să se repete de mai multe ori la el. Procesul creator va fi identic. Această manifestare a autonomiei lui vizuale este totuşi cea mai plină de consecinţe şi cea mai pri< mejdioasă. Mai tîrziu, Picasso avea să fie învinuit de transformări arbitrare, de eforturi făcute cu scopul de a se singulariza, de extravaganţe comise de dragul excesului, întrso vreme cînd ştia că îşi putea îngădui orice îndrăzneală. Dar acest tînăr de douăzeci şi şase de ani nu ştia încă, nu căpătase încă noţiunea a ceea ce se va numi mai tîrziu magia succesului său. El este cu totul izolat în marea lui aventură. « Eram singur, da, foarte singur », îşi aminteşte Picasso. Scăpat de curînd din ghearele sărăciei, era pîndit încă o dată de un mare risc financiar, « Ajunsesem să nu mai am nici un ban! continuă el. Tablourile mele de mai îna» inte se vindeau. Pe acestea de acum, nimeni nu le voia. Dezlănţuisem o furie formidabilă, un torent de injurii la adresa mea. » Sciukin întreba întno scrisoare: « E adevărat că Picasso a înnebunit? » îl părăsiseră chiar şi credincioşii întrso zi, Leo Stein vine la atelierul său. Priveşte stupefiat marele tablou. Nu înţelege nimic din ceea ce vede. Asta nu poate fi un lucru serios, îşi spune el. Face totuşi un efort şi, deodată, izbucneşte în rîs: «Ah, acum pricep cesai vrut să faci. . . Văd! Văd!. . . Dumneata ai vrut să pictezi a patra dimensiune; cît e de caraghios! » Povestind această scenă, Picasso mima rîsul zgomo» tos ce răsuna în atelierul lui. « Se ţinea de coaste, se frîngea în două, mă credea, şi el, nebun. . . » « Da, ştiam la ce mă expuneam », adaugă după o clipă. Şi dă din umeri. De atunci, i<a fost dat să audă multe remarci de felul acesta.

« Dar cum poate fi cineva atît de sigur de ceea ce face, în pofida tuturor celorlalţi? » nu mă pot împie» dica eu de a întreba, sau mai curînd de a gîndi cu glas tare. « Nu ştiu, dar nu puteam să fac altfel. Braque, mai tîrziu — cînd spiritele se potoliseră — mùa spus: Era necesar să fie aşa! »

Tabloul care avea să cucerească ceea ce Barr numeşte « o faimă legendară », rămîne multă vreme pentru Picasso o aventură cu rezultate nesigure. Kahnweiler,

care a cumpărat atunci lucrările pregătitoare pentru *Domnişoarele din Avignon* şi pe cele care au urmat, povesteşte: «Dacă mam cumpărat chiar marele tablou, aceasta s<a întîmplat numai fiindcă Picasso îl considera neterminat şi nu voia să;l vîndă ». Lucrarea a rămas foarte puţin cunoscută de publicul larg. Numai pri< etenii lui Picasso au văzut«o în atelierul lui. Reprodus rareori — pentru prima dată cu titlul său actual în 192J, în *Révolution surréaliste*,* — tabloul a intrat în 1920 în colecţia lui Jacques Doucet care<l aşeză pe un perete de la scară. Astăzi una din cele mai celebre pînze ale Muzeului de Artă modernă din New York, n<a fost expusă decît o singură dată în Europa, la Petit Palais, cu prilejul Expoziţiei universale din 1937. Dar atunci toate bătăliile erau cîştigate. *Domnişoarele din Avignon* îşi îndepliniseră menirea. «Denunţarea condiţiei sociale, scrie André Malraux, duce la distrugerea sistemului pe care se bazează; denunţarea condiţiei umane, în artă, la distrugerea formelor care o acceptă. »

VII. „ONOARE LUI ROUSSEAU" ŞI UNIVERSUL

DESCOMPUS

1908—1909

Ssar zice un grup familial pictat la o ocazie so» lemnă, pe gustul timpului: « Jugendstil ». La mijlo« cui tabloului, un domn în jachetă, a cărui coamă de păr acoperă un craniu mai îngust decît partea de jos a figurii. La stînga unui Guillaume Apollinaire impu< nător, un tînăr cu profil egiptean, cu un ochi mare pictat din faţă pe acest profil, evocă tulburătoarea prezenţă a lui Picasso. Mlădioasă, cu privirea neastîm» părată sub dunga frunţii, frumoasa Fernande Olivier stă în faţa lui. De la această reuniune a prietenilor lui Apollinaire nu lipseşte nici căţeluşa lui Picasso, Frika, desprinsă parcă dintrso tapiserie medievală. Tabloul este opera unei fetişcane ce s«a pictat pe ea însăşi ală< turi de Apollinaire şi are o faţă cu tîmple bombate, prelungite în jos, cu ochii puţin încreţiţi şi depărtaţi unul de altul, cu o frumoasă gură neregulată, ţinînd, cu un gest căutat, o floare în mînă: Mărie Laurencin. E o fată ciudată, un exemplu de fată de

familie bună, dar totodată reprezentînd modelul tip al tinerei eman» cipate din vremea sa.

Tabloul a fost cumpărat de fraţii Stein şi este prima lucrare vîndută de Mărie Laurencin. Picasso a pre< zentat»o prietenilor, după ce o întîlnise într«o zi din anul 1907 la Clovis Sagot. Urma cursul de pictură la academia Humbert şi colegii ei îşi aminteau mai tir* ziu că personalitatea ei insolită fusese ţinta facilă a tachinăriilor lor. Picasso, cînd o văzuse pentru prima dată, se gîndi la disponibilitatea sentimentală a prie<

tenului s ău Apollinaire. îi şi spuse, cu acea insistenţă ironică ceri este proprie, că are «o logodnică» pentru el. Guillaume, care cunoştea spiritul caustic al prietenului său, la început face haz de această descoperire atît de neaşteptată, dar în cele din urmă curiozitatea îi e aţî» ţaţă. Picasso nu prevăzuse, desigur, amploarea furtunii pe care o va dezlănţui.

«Eram eu, ca femeie! » va exclama mai tîrziu Apollinaire. Mărie Laurencin e, întnadevăr, croită pe măsura acestui bizar personaj. Contradicţiile lui se echilibrează în ea, fără să>şi dea seama cît de flagrante sînt acestea, întnatît de dezvoh tată e facultatea de a<şi însuşi tot ceea ce poate folosi personalităţii de care dispune sau pe care şiso atribuie Apollinaire o va descrie mai tîrziu astfel, sub povara tristeţii de a o fi pierdut: « E o adevărată domni« şoară.. . Are chipul întunecat şi copilăros al celor destinate să te facă să suferi. . . Ea e urîtul şi frumosul, e ca tot ceea ce ne place nouă astăzi». Fernande găsea că avea aerul «unei fetiţe naive şi puţin vicioase . . un cap de capră cu pleoapele alungite, un ten de fildeş murdar». Mărie Laurencin însăşi spunea despre ea că seamănă cu un personaj de Clouet. Pe atunci avea, întrsadevăr, o faţă prelungă, cu gura întinsă peste dinţii uşor proeminenţi, bărbia fermă şi acea graţie puţin aspră a femeilor tinere cesşi ascund secretul temperamentului înclinat către aventuri amoroase

Era, ca şi Guillaume Apollinaire, copilul nelegitim al unui bărbat important şi misterios, însă, spre deose« bire de doamna Kostrowitzky, mama ei — femeie de mare cultură, care cunoştea latina atît de bine încît putea să corecteze citatele latineşti ale lui Apollinaire — ducea o viaţă retrasă, aplecată deasupra broderiilor

ce emanau un parfum exotic, evocări ale unei înde» părtate ascendenţe creole. îşi creştea fiica după regulile cele mai stricte ale moralei tradiţionale, insuflînduti principii severe Astfel, Mărie Laurencin se vedea obligată să»i ceară mamei îngăduinţa de a se întoarce acasă la zece seara de cîte ori ieşea cu cei cărora li se spunea încă de pe atunci: banda lui Picasso. Lăsînduise cu uşurinţă furată de moravurile acestui mediu, în care o introdusese Apollinaire, rămîne ICI totuşi întrmn fel intangibilă, ca şi cum ar fi fost apărată
de un zid de sticlă. La această trăsătură face aluzie *Autobiografia Alicei Toklas:* «Toată lumea îi spunea Gertrudei Stein «Gertrude», lui Picasso «Pablo», Fernandei «Fernande», toată lumea îi spunea lui Guillaume Apollinaire «Guillaume», lui Max Jacob «Max», însă toată lumea îi spunea Măriei Laurencin «Mărie Laurencin». Ea suferă influenţa puternicelor personalităţi cu care vine în contact şi va spune mai tîrziu că puţinul pe care l»a învăţat l*a primit de la Picasso sau de la Matisse, dar se va regăsi pe de»a»ntregul întrmn domeniu a cărui cheie o are numai ea, domeniu de vrăji, populat de femei cu ochi alungiţi de căpri» oare sau de ogari mai umani decît femeile pe care le urmează cu credinţă, de păsări ce nu se ştie dacă există într<adevăr sau dacă fac parte dintnun decor rafinat Comparînd«o cu fovii, Rodin a spus despre ea că « nu e numai o sălbăticiune. . . » că « ştie ce este graţia», şi, în adevăr, în momentul cînd pictura se complace în revărsarea culorii, Mărie Laurencin îşi păstrează o paletă cumpătată, cu alburile, griurile, rozurile cretoa» se şi albastrurile ei pline de preţiozitate. Apollinaire a ajutat<o fără îndoială să<şi precizeze stilul şi personalitatea artistică, să găsească, graţie eru< diţiei lui, anumite surse de inspiraţie, cum e minia» tura persană, dar ceea ce ea avea mai deosebit, ceea ce arta ei aducea ca o contribuţie proprie venea mai de departe decît de la întîlnirea cu poeţii şi pictorii de avangardă. Prinţesele cu siluete de gazele din tablou« rile ei descind clin tapiseriile vechi dar şi din gravurile la modă destinate fetelor de familie bună de pe vremea cînd bunica ei era domnişoară. Poate că tocmai această latură de respectabilitate adaptată la diapa» zonul epocii ha sedus, la ea, cel mai mult pe Guillaume llinaire.

Apo
Mar

ie Laurencin a vrut oare, cu adevărat, aşa cum a afirmat mai tîrziu Apollinaire, să se mărite cu el? Era convinsă că«l iubeşte? Voia, aşa cum a insinuat el, să se folosească de dînsul spre a ajunge la cele» britate? La amîndoi era, în mod cert, o dragoste spi» rituală atunci cînd s»au îndrăgostit unul de altul. Mărie Laurencin a spus despre ea însăşi, evocînd această epocă a tinereţii sale: « Eram un monstru şi un înger». Momentul întîlnirii lor este cel cînd văpă» 162
ile vieţii sînt mai arzătoare ca oricînd, dar Apollinaire poate că n<a iubit<o niciodată cu atîta pasiune pe Mărie Laurencin decît în momentul în care a pier» dutso, şi această- dragoste, ca să zicem aşa retrospectivă, ¡¡a inspirat accentele cele mai adevărate şi mai dura» bile ale poeziei lui: *Zona* **sau** *Podul Mirabeau,* **sau sfîşietoarea implorare:** *Cîrtd te vei reîntoarce, tu, Mărie...* **Dragostea lor e împletită cu aspiraţia lor comună de a se afirma ca oameni noi, prin care este exprimată conştiinţa estetică a timpului lor. Apollinaire mai ales, cu vasta lui cultură şi cu nepotolita lui curiozitate, este omul predestinat a fi heraldul unei schimbări radi» cale. El îşi dă seama că viziunea plastică a depăşit prin îndrăznelile ei expresia literară şi se simte capa» bil să joace rolul de interpret al acestor îndrăzneli**

f e lîngă marele public.

n prefaţa pentru catalogul expoziţiei «Cercul de Artă modernă» de la Havre, din iunie 1908, unde figurează lucrări de Braque, Matisse, Derain şi Duiy, Apollinaire defineşte cele trei virtuţi plastice: «puri» tatea, unitatea, adevărul, care ţin sub călcîiul lor natura învinsă ». Enunţarea este încă vagă şi lirică, dar esenţialul constă în încercarea lui de a deschide ochii unui pu» blic derutat: « Numai fotografii fac reproduceri după natură».. Predică de asemeni irespectul faţă de tra» diţie: «Nu poţi căra peste tot cadavrul părintelui tău. îl laşi în tovărăşia celorlalţi morţi». Din acelaşi an datează violenta lui critică a impresio» nismului, ale cărui caracteristici sînt, după el: « igno» ranţa şi frenezia ». Poate că este şi el şocat în sinea lui de o artă atît de revoluţionară ca aceea a lui Picasso. Cocteau a spus despre el că, «fiind chemat

să deschidă un stăvilar, ajungea uneori să condamne revărsarea ape» lor sub pretext că deschisese stăvilarul numai ca să facă o farsă». De fapt, în arta picturală nici un stă» vilar n»a fost deschis de el. Era cel mult un lucrător însărcinat să explice publicului mecanismul cu pri» cina. Subliniază el însuşi «munca solitară şi îndîrjită a lui Picasso». Max Jacob menţionează de asemeni că în acel moment hotărîtor n»a primit, nici el, nici o confidenţă din partea prietenului său, şi vorbeşte despre figurile « cu nasul prins de ochi» pe care Picasso le pictează în cursul acestor ani. îl descrie pe acesta
absorbit «într»o meditaţie adîncă, simplificînd vietă» ţile şi lucrurile şi ajungînd să facă, dintr»o singură linie, un fel de desene amintind de cele din cavernele preistorice», după care adaugă: «Mă îndoiesc că va rămîne aici ».

Dar absorbit în lupta lui cu lumea nouă pe care o creează, Picasso îşi izgoneşte prietenii: « Duceţi»vă să vă distraţi», le spune adesea cu o vorbă care<i era obişnuită, ca şi cum el şi»ar rezerva monopolul unei munci solitare.

Tablourile ce*au urmat după *Domnişoarele din Avi> gnon* li s*au părut unor critici ai lui Picasso că marchează o « dare înapoi » faţă de îndrăznelile din această lucrare, în realitate, el caută să "" r
uice forma prin diferite
cel mai scurt spre acea redu
mijloace, caută drumul
cere la semne care va fi arta lui viitoare. Pe acest drum de tranziţie se situează acele figuri de femei, acele chipuri ogivale, în formă de ou ascuţit sau de frunză îngustă, cu trupuri construite din romburi, ca *Dansatoare în galben* (colecţia René Gaffé, Bruxelles), sau *Cap de femeie* încercuit de un braţ ridicat (colecţia Georges Salles), ori *Nudul cu draperie* (de la Moscova), al cărui relief e obţinut prin haşurări paralele sau încrucişate. Contururile accentuate aduc o separare riguroasă a fiecărei forme, braţele şi picioarele se îmbucă în romburi sau în formă de frunze de cactus în tri» unghiurile încă plate ale corpurilor. Aceeaşi încercare de interpretare a formei se observă în *Flori pe o masă* (colecţia Ralph F. Collin, New York), unde frunzele şi florile au aspectul unor dreptunghiuri sau triunghiuri puternic haşurate. Culorile dominante în

această pe» rioadă de trăsături paralele sînt un galben ca lămîia, strălucitor, opus unui albastru viu şi cîteva tuşe de mov sau de brun violaceu.

în naturile moarte, haşurările fac repede loc unei pre» zentări a obiectelor în « ronde bosse ». Din anul 1908 datează această *Natură moartă cu pîlrtie* (Muzeul de artă modernă, Moscova) pe care am crede»o poste» rioară cu cel puţin un an. Obiectele aşezate pe masă anunţă prin simplitatea lor domnia umilei realităţi cotidiene în arta de mai tîrziu: pahare, cupe, sticle, văzute de sus în jos. Obiectele au căpătat o nouă soli» ditate. Ele par făcute din lemn, chiar cele a căror 164
culoare indică metalul sau sticla. Formează o masă compactă şi se maschează unele pe altele ca pentru a împiedica aerul să circule printre ele. *Fructe şi pahar* din 1908 (colecţie particulară) pare a face o concesie şi mai netă obişnuitului şi atestă amin; tirea foarte precisă a retrospectivei lui Cézanne din anul precedent; cu merele şi perele lui pe roşul unei mese, tabloul este aproape o pastişă. Noua viziune în mase compacte şi renunţarea la haşurări sînt înso; ţite în acelaşi timp de o schimbare totală a coloritului. Tonul dominant al celor mai multe naturi moarte este acela al lemnului şi al cărămizii. Va apare totodată tenta aproape monocromă a corpurilor omeneşti tra< ta te în mase mari, executate ca din bucăţi de lemn abia cioplite şi asamblate grosolan. *Prietenie* (Muzeul din Moscova) pe care Picasso o pregăteşte în iarna 1907—1908 prin două studii (guaşă) se a3ă la jumă» tatea drumului între *Domnişoarele din Avignon* şi cău< tarea unei noi plasticităţi. Cele două nuduri formează o îngrămădire de planuri luminoase distincte, încer» cuite de umbre sau de linii în brun închis. în schimb, *Femeie stínd jos* (1908, Moscova), cu coapsele ca nişte butii şi cu genunchii triunghiulari înscrişi în blocul format de braţele ei îndoite, face ca marele tablou să apară plat şi haotic, căci personajul este împins — am putea spune aruncat — din fund spre a treia di« mensiune. Afirmaţia lui Picasso că nu văzuse măştile negre înainte de a fi terminat *Domnişoarele din Avignon* pare confirmată de *Femeie cu evantai* (Moscova), aşe< zată întrmn fotoliu, asemenea unui idol barbar, prinsă, din faţă, în dreptunghiul spătarului, şi care ţîşneşte spre spectator în splendoarea ei roşie, inumană, cu fruntea şi vîrful nasului retezate în mod grosolan,

desprinzîndiwse din umbră cu o îndrăzneală rar ega< lată. Această îndrăzneală nu e o reuşită întîmplătoare, ea a fost minuţios pregătită în două studii preliminare, în vara anului 1908, Picasso, ca şi cum s<ar fi simţit sleit de puteri în urma unui prea mare efort, efort întnadevăr supraomenesc, nu se mai duce în Spania. Se mulţu< meşte să se stabilească, toamna, în împrejurimile Pari« sului. Nuri place cîmpia franceză, nu se simte de loc bine în pădurile cu izul de umezeală ce se ridică din pămînt. «Pute a ciuperci», spune el, dispreţuitor,
gîndindtuse la miresmele calde şi uscate ale locurilor natale. Alege, în apropiere de Creil, un cStun cu nume pitoresc: «Rue des Bois» (Drumul Pădurii). închiri» ază o căsuţă ţărănească avînd două camere cu cîte un pat în fiecare. «Mîncam într«o odăiţă ce mirosea a grajd», povesteşte Fernande. Picasso se adaptează uşor lipsei de confort de la ţară. Aduce cu el o parte din menajeria sa casnică: pisica ce aştepta pui şi căţeluşa. Parizienii aceştia muşi schimbă la ţară ritmul lor de viaţă. Se scoală tîrziu, fapt care ar trebui sări nedume* rească pe locuitori, dar Picasso pare a se bucura de o indulgenţă specială din partea gazdei. El se apucă în curînd de lucru. în pădurea aceasta, în zăvoaiele de acolo, scăldate într<o lumină acvatică ceri displace, capătă, cum avea să spună mai tîrziu, «o indigestie de verde ». Verdele îi inundă pînzele, un verde închis saturat de aur, complementarul tonului ruginiu cald pe careri foloseşte.
Din nou, o serie de peisaje anticipează o transformare picturală. în cele pe care le pictează în *Pădurea din Halatte,* **cîteva trunchiuri răzleţe de copaci, cîteva frunze foarte mari sînt destul ca să sugereze adîncimea unei păduri stufoase, cu reflexul blînd al unui cer mov, foarte sus, alunecînd de»a lungul trunchiurilor (Mu» zeul de artă modernă, Moscova). Uneori, o singură ramură cu două braţe dezgolite înălţate în faţa pro» funzimilor de verde evocă centrul strălucitor al unui stufiş de nepătruns** *(Peisaj,* **colecţia Gertrude Stein). în** *Nud întrio pădure,* **greu de descifrat, pictat aproape numai în două tonuri, ocru şi verde, unde formele omeneşti se confundă cu trunchiurile de copaci, totul, de fapt, este gata pentru viitoarea disoluţie. Ceva se precizează însă în el prin studiile succesive, în timp ce lucrează la « Rue des Bois »**

(Drumul Pădurii). Aici pictează *Căsuţă întrio grădină* **sau** *Căsuţă ţi copaci* **(Muzeul de artă modernă, Moscova) — cub deasupra căruia se ridică triunghiul unui acoperiş, pe un fond de copaci în forma unui totem. Prezenţa umană, exe< cutată în acelaşi fel, capătă o forţă brută, de o sălbă* ticie primitivă. Picasso pictează de două ori** *Ţăranca* **ceri găzduieşte (Muzeul de artă modernă, Moscova), în tabloul unde apare numai cu bustul, enormii umeri poartă fără tranziţie un cap ca o ghiulea făcută parcă 1WJ**

la strung, unde ochii orbi sînt abia schiţaţi şi unde gura lipseşte cu totul Chiar aşa redusă la aceste simple indicaţii, se simte totuşi că e o femeie vînjoasă, a cărei piele înroşită şi aspră primeşte lumina caldă a zilei, în tabloul unde e înfăţişată aşezată, sînii mari ating genunchii ridicaţi, lopeţile mîinilor atîrnă de o parte şi de alta, bicepşii groşi ies în evidenţă; ghemuită sub formă de bloc între faldurile rochiei albastre, e pictată cu faţa în umbră, culoarea vineţie a cărnii ţîşnind dintr«un fond purpuriu şi verde dă impresia de ceva fix, bine înrădăcinat: personificarea însăşi a ţarinei Maxima lui Cézanne, care»i scria lui Émile Bernard că în natură trebuie văzute «cilindrul, sfera, conul», a fost adesea citată ca preludiu la această nouă viziune plastică a lui Picasso, dar chiar dacă el o cunoştea, n*o aplică voit în lucrările sale, decît ca principiu al con» structivismului. Tablourile pe care le pictează în iarna lui 1908 reprezintă un efort de descompunere a trupu« rilor în largi faţete dotate cu părţi ascuţite, perfect echilibrate unele cu altele. Lucrarea *Trei femei* **din Muzeul de artă modernă de la Moscova, provenită şi ea din colecţia lui Sciukin care, după primele semne de uluire, a rămas cumpărătorul său fidel — este o operă migălos pregătită. Zervos enumeră printre studii un desen, o acuarelă, patru guaşe pe hîrtie şi un mare tablou în ulei. Cele** *Trei femei,* **dintre care două sînt antrenate într<o mişcare frenetică, sînt mai puţin o variaţie decît o urmare logică a** *Domnişoarelor din Avignon.*

îndrăznelile lui Picasso au această caracteristică parti« culară că fiecare fază nouă, fiecare pas înainte într»un univers încă neexplorat, fac să apară ca timorată în« drăzneala precedentă. Dacă le comparăm cu *Trei femei* **de la Moscova, grupul celor trei femei de la stînga din** *Domnişoarele din Avignon* **pare aproape conven« ţional.**

Cele *Trei femei* formează un bloc compact, un univers de forme stereometrice agitate, şi chiar trupul femeii ghemuite, descompus în segmente, în lungi triunghiuri ascuţite, este o forţă ce se odihneşte — odihnă precară şi trecătoare. Pe o monocromie aproape bej şi cărămiziu zvîcneşte un verde, semn distinctiv al lucrărilor lui de atunci, ca ş. al tuturor 167 epitetelor ce i s«au dat; la denumirile de neagră sau
proto»cubistă, s»a adăugat şi aceea de « perioada verde ». Noua viziune plastică a lui Picasso, cu toate elemens teleprin care o va traduce în curînd, există în el înainte de a se fi hotărît asupra expresiei definitive. Curiosul tablou *Familia arlechinului* (Colecţia E. von der Heydt, Ascona), pictat în iarna lui 1908, este anticiparea acestei expresii. Artistul se întoarce la o temă obişnuită lui, ca pe cel mai propice teren de experienţe în vederea realizării unei opere ce<ar putea fi numită de auto» distrugere. Picasso va avea adesea astfel de predilecs ţii ciudate şi unul din firele conducătoare permanente ale creaţiei sale este tema *Arlechinului.* E vorba de aceeaşi arlecbini slăbănogi pe care i<am văzut în peri» oada sa albastră, cu atitudinea caracteristică a umeri» lor ascuţiţi şi ridicaţi. Arlechinul verde nu mai are faţă, are în locul ei o bucată de lemn scobit; femeia, cu un singur sîn micuţ, e construită din dreptunghiuri cu muchii atît de ascuţite încît par de metal. Formele se prăbuşesc, net detaşate unele de altele. O inovaţie se anunţă în colorit, o ruptură de ocru şi de cârâirii» ziu şi introducerea unui gri preţios ce va domina în curînd paleta sa.

O altă încercare de interpretare a aceleiaşi viziuni plastice, dar de un gen diferit, este *Femeia care se scaldă* (colecţie particulară, Elveţia) pentru care Picasso face şi un desen în peniţă. îmbucarea trupului se face din segmente de formă rotundă, puternic subliniate, ca şi cum ar fi vorba de bucăţi de lemn date la strung, şi îmbucîndu»se în chip vizibil. Această interpretare va fi în curînd abandonată, dar cum nimic nu se pierde în producţia lui Picasso, aproape nimic nu e dat la o parte. *Femeia care se scaldă* va reapare, douăzeci de ani mai tîrziu, într»o formă modificată, în *Femei la plajă* de la Dinard. Deocamdată, Picasso nu va păstra decît faţa ovală, făcută dintrso ghiulea cioplită,

în care tră< săturile sînt numai în chip sumar schiţate, în această perioadă, cînd este exclusiv preocupat de noul său mod de expresie, îi este cu atît mai uşor să se consacre problemelor ridicate de viziunea lui, cu cît se află la adăpost de grijile materiale. A putut să închirieze în fundul unei vechi grădini din strada Cortot un atelier în care se închide la ceasurile două după masă, pentru a nu mai ieşi de acolo decît la înce»

putui nopţii. Cînd apare în lume are un aer sumbru. Prietenii se nelinişteşc văzîndu»l atît de încordat, dar el le răspunde, mirat, celor cared întreabă dacă e suferind sau dacă are necazuri: «Nu. cîtuşi de puţin; mă gîndesc la lucrul meu».

E foarte conştient de zbuciumul ceJ roade. îşi dă seama ce înseamnă dorinţa de a crea cu orice preţ o viziune nouă. Ştie asta, şi are un fel de invidie faţă de cei ce se mulţumesc să meargă pe cărări bătute. Cînd, mai tîrziu, se plimbă împreună cu Sabartes, se opreşte uneori dinaintea vitrinei vreunui negustor de tablouri « de .gang », se uită la cîte un peisaj repre« zentînd un apus de soare, nişte vaci păscînd sau bos< chete ce se reflectă în oglinda unui rîu, şi exclamă: « Cum m<ar distra să fac şi eu aşa ceva! Nici nu»ţi poţi închipui cît de mult m«ar distra! » Dar distracţiile de genul acestora nu sînt pentru el. Totuşi oricît de concentrat ar fi, oricît de înlănţuit în lupta corp la corp cu problemele sale, rămîne atent la toate încercările de interpretare practicate în jurul lui; mai atent ca oricînd, ca şi cum sensibilitatea sa ar creşte pe măsura dificultăţilor pe care le înfruntă, întno zi, în 1908, se opreşte la prăvăl'a lui Moş Soulier în faţa unui mare portret de femeie. « Nun scump, îi spune bătrînul negustor, ţi»l dau cu cinci franci; dumneata vei putea să repictezi această pînză.» în acel tablou Picasso vede un efort de simplificare foarte logic şi totodată puţin grotesc, ce<i stîrneşte interesul, întreabă de cine este făcut. Autorul nu mai e, aşa cum presupune Moş Soulier, chiar un necunoscut. Anul trecut, Uhde, scotocind în casa unei spălătorese dintr« un cartier de oameni modeşti, a descoperit un tablou de dimensiuni mari, reprezentînd o femeie mică, în roşu, plimbînduise prin pădure, primăvara. Tabloul servea ca paravan în dreptul unei sobe. Dată fiind folosinţa lui practică, proprietara a cerut pe el patru« zeci de

franci. Henri Rousseau trecea atunci drept un personaj absurd; în 192j, tabloul găsit de Uhde, întrmn loc atît de neaşteptat ca baraca unei spălătorese, va ajunge la preţul de trei sute de mii de franci. Cu flerul lui de precursor, Wilhelm Uhde organizase la Paris în 1907 prima expoziţie a lui Henri Rousseau, ale cărui pînze erau trimise din cînd în cînd la Salonul Independenţilor. Un prieten îi pusese la dispoziţie o prăvălie în Montparnasse. Uhde expune acolo tablouri de Mărie Laurencin şi de Rousseau, pe care le agaţă el însuşi pe pereţi. Enormele pînze umpleau micul maga» zin pînă la refuz. Dar nimeni nu veni la vernisaj: cu nepăsarea lui de amator distins, Uhde omisese să indice

Henri Rousseau avea atunci şaizeci şi patru de ani. A făcut războiul din 1870. Se lăuda că a participat şi la campania din Mexic, ca o explicaţie a reveriilor exotice din tablourile lui, fără însă ca nimic să confirme poves« tirile sale în culori. Nu era decît un prozaic slujbaş al Primăriei Parisului, însărcinat cu încasarea impozitelor pe mărfuri la o barieră, şi, în timp ce se plimba în sus şi în jos pe şosea, imaginaţia i se aprindea de viziunile faunei şi florei tropicale.

E un fel de dedublare a personalităţii la acest moşneguţ cu barbişon, puţin adus din spate şi atît de asemănător cu oamenii din cartierul lui, muncitori sau mici burghezi, încît se confundă uşor cu ei. Duce viaţa lor modestă şi plină de nevoi, le face portretele, luînd măsura mode» lelor cu metrul, pictează nunţi, sărbători în familie, aniversările copiilor şi chiar excursii duminicale în trăsura noumouţă a lui Moş Juniet. Tablourile lui nu sînt nici mai scumpe, dar nici mai apreciate de cei în cauză decît fotografiile pe care şi le comandă la asemenea ocazii solemne, şi, pe deasupra, le pot plăti cu mărfuri. Rousseau pictează Parisul cum îl cunoaşte şid iubeşte el, pictează mahalaua lui, însă transfigurată de visurile sale. în portretul de femeie cumpărat de Picasso, fereastra din fund se deschide spre fortificaţii, şi peisajul acesta pare făcut din munţi înalţi îşi populează cartierul cu oameni care se plimbă, cu pescari cu undiţe sau cu pensionari, ca şi el, în aparenţă mulţumiţi, ca şi el, de soarta lor mediocră. Dar el s«a pensionat înainte de vreme, la patruzeci de ani, pentru a se consacra exclusiv picturii. îşi dă seama că e un mare pictor. Şi e

un pictor naiv doar prin unele elemente lăturalnice ale creaţiei sale. Tablourile lui nu sînt reuşite întîmplătoare, ci rezultatul unor meditaţii profunde. Un om de o cultură atît de vastă, un intelectual atît de subtil ca Uhde a scris: « Niciodată, cu nici unul dintre pictori, privind împreună tablourile lui, n<am purtat discuţii mai serioase 170 decît cu Henri Rousseau asupra punctelor de vedere artistice, a manierei de a obţine cutare sau cutare echi» libru, a alegerii cutărui sau cutărui ton ». La primitivul care este Henri Rousseau în viaţa lui de toate zilele, artistul izbucneşte cu o forţă neprevăzută. I>a spus unui prieten: « Nu eu pictez, ci un altul care»mi ţine mîna». Acest altul îl face să trăiască propriile lui vrăjitorii cu o asemenea intensitate, încît e cuprins de teroare în timp ce pictează o vînătoare de tigri. Cînd aceste viziuni stranii îi năpădesc micul atelier, se simte sufocat şi se repede să deschidă fereastra spre a alunga mirezmele înăbuşitoare ale junglei şi duhoarea sălbă» tăciunilor.

Apollinaire, cu pasiunea lui pentru insolit şi pentru destinele ce ies din comun, descoperă bîrlogul modestului pensionar şi se invită la ceea ce Rousseau numeşte ceremonios «seratele» lui. îi aduce cu sine pe Picasso şi pe Fernande. Deoarece încăperea e mică, Rousseau a aşezat scaunele unul lîngă altul şi<i sileşte pe oaspeţi să se aşeze de cum au sosit. Pe scaune stau ţepeni vecini din cartier, brutari, băcani, măcelari în haine de sărbă* toare. Printre ei se amestecă pictori şi poeţi ca Delaunay, Max Jacob, DuhameL Rousseau deschide serata printno arie cîntată la vioară şi cere invitaţilor să»şi dea fiecare contribuţia sa artistică: fie un cîntec, fie un lung monolog. Fernande îl descrie încîntat de această serată, care, în inima Parisului, amintea viaţa provincială de altădată şi repetînd mereu cît de reuşită era. Omul este un tandru, cu inima însetată de gingăşie. A fost însurat de două ori, şi»a condus la groapă cele două soţii, şi cu toate că nu s»a bucurat de fericirea conjugală, nu aspiră decît să se recăsătorească. «Se poate încă iubi, la vîrsta mea, fără să devii ridicol, îi mărturiseşte Fernandei. La vîrsta mea ai mai multă nevoie ca oricînd să«ţi încălzeşti inima şi să ştii că nu vei muri singur şi că o altă inimă bătrînă te va ajuta să treci dincolo.» E îndrăgostit din toate fibrele lui sufle» teşti de

logodnica sa, dar Leonie nu vrea să se mărite cu el fără consimţămîntul tatălui ei, iar tatăl ei, în vîrstă de optzeci şi trei de ani, găseşte că logodnicul e prea bătrîn pentru dînsa, cu toate că şi ea are cincizeci şi nouă de ani. Această înduioşătoare comedie de mici burghezi se transformă în dramă. îndepărtat, respins, Rousseau, descurajat de viaţă şi de arta sa, moare, ca un poet romantic, cu inima zdrobită, sau mai curînd fiindcă nu mai voia să mai trăiască; moare, aşa cum se temuse atîta, singur, la spital, în 1910. Este cu deosebire naiv în relaţiile cu lumea. îi vine greu, aproape imposibil, să refuze un serviciu care i se cere, după cum nu poate să»şi contrazică niciodată un inter» locutor. Un bine făcut unui escroc într»o afacere cu cecuri fără acoperire îl aduce în faţa judecătorului, atît de abătut şi atît de vizibil nevinovat şi inofensiv, încît este achitat pe loc.

Latura descumpănită şi grotescă a omului, care se întîlneşte adesea şi în pînzele lui, avea să»i înşele chiar şi pe cunoscători asupra valorii artei sale. Cînd, după moartea lui, Uhde publică o prezentare pentru expoziţia sa, un critic de artă francez scria: « Se pare că Henri Rousseau e foarte preţuit în Germania şi în Rusia. Tot ce se poate. Dar noi sîntem în Franţa şi, din fericire, francezi». Această notă de xenofobie ce transpare din cînd în cînd în Franţa, în momentele de lipsă de înţele» gere, apare cu totul nelalocul ei cînd se aplică unui om ce încarna în viaţa lui pe micul burghez francez şi a cărui artă e creată din visuri înalte. Uhde povesteşte cu resem» nare: « îţi puneai în joc cinstea şi numele, treceai drept un prost sau un impostor cînd interveneai pentru el sau pentru Picasso ».

înainte de a muri, bătrînul solitar cunoscu totuşi ceasul său de glorie. O datoră sincerităţii sau spiritului de mistificare al lui Picasso? Ori poate gustului pentru glume grozave al lui Guillaume Apollinaire, care îşi bătea joc de mitomania altora parcă ironizînd»o pe a sa proprie? Unul din martorii acestei aventuri scria mai tîrziu: « Apollinaire, care»l lansă, sedus în taină de poezia bonomului personaj, dar amuzat de latura lui rudimen» tară, îl prezentă în chip de maestru, ca să facă haz, însă farsorul se văzu în curînd, cu satisfacţie, înşelat el însuşi ».

Banda era « încîntată să glumească pe seama vameşului », notează Fernande. Spiritul de mistificare plana, evident, asupra banchetului organizat, se pare, mai degrabă la Picasso, decît de către Picasso, în onoarea lui Rousseau şi a tabloului cumpărat de tînărul artist. Puţine eveni» mente din acea vreme, din indiferent ce domeniu al vieţii, au fost evocate de atîţia martori importanţi şi cu atîtea amănunte, cum a fost evocat acest banchet. El a fost pregătit cu multă grijă, ca pentru a înfrumuseţa o glumă năstruşnică.
Jerbe de frunze mascau stilpii şi grinzile atelierului, altele atîrnau în ghirlande din tavan. în faţa ferestrei fusese înălţat un fel de tron pentru invitatul de onoare, un scaun aşezat pe o ladă mare, în faţa unor drapele şi lampioane. Pe o banderolă lată scria: «Onoare lui Rousseau ».
Fernande, părăsind indolenţa ei obişnuită, se complăcea în rolul de amfitrioană. Ea pomeneşte de tot ceea ce pregătise, cu mult înainte, pentru ospăţ: o imensă cantitate de orez à la Valencienne, a cărei reţetă o învăţase în timpul şederii ei în Spania, apoi o serie de mîncăruri comandate la Félix Potin. O seîndură lungă este pusă pe capre, în chip de masă; scaunele, vesela, farfuriile mari şi mici, paharele groase, tacîmurile din cositor au fost împrumutate de la Azon, binevoitorul lor birtaş.
Invitaţii se întîlnesc la circiuma din strada Ravignan. în af ară de « banda lui Picasso », sînt invitaţi Leo şi Gertrude Stein, care o aduc cu ei pe tînăra prietenă a Gertrudei, proaspăt debarcată la Paris, despre care Picasso spune că are picioare mici ca o spaniolă şi că poartă cercei la urechi ca o gitană; sub numele acesteia Gertrude Stein va scrie mai tîrziu, cu ingeniozitate, povestea propriei sale vieţi, sub forma unei aşa<zise *Autobiografii a Alicei Toklas,* căreia îi atribuia prospe« ţimea observaţiei, scrutarea ei nemiloasă şi totodată duioasă, ba chiar felul ei de a vorbi în care, pe lîngă multă indulgenţă, seînteiază un umor personal, muşcător, bufon, umor negru adesea, însă păstrînd, chiar în înţe» pături, un ton de candoare, melodios.
Invitaţii, strînşi la cîrciumă în aşteptarea lui Guillaume Apollinaire plecat săJ aducă pe Rousseau, se delectează, în chip de aperitiv la banchet, s«o îmbete pe Marie Laurencin, care tocmai îşi făcea

debuturile în lume. Sub înrîurirea alcoolului, cu care nu este deprinsă, tînăra fată se exhibează întrmn fel de dans ritmic, bălăbănindu>se pe picioare, bîjbîind prin aer cu braţele ei lungi şi subţiri Deodată, Fernande dă buzna înăuntru, încruntată şi neliniştită: Félix Potin n«a trimis mîncărurile
comandate. Alice Toklas, cu felul ei practic de ameri* cană, sugerează să se telefoneze la magazin. Dar pe atunci era greu să se găsească un telefon, în cartier puţini negustori aveau aşa ceva, iar cînd, în sfîrşit, Fernande, agitată, izbuteşte să ia legătura cu magazinul, acesta era închis. Mîncarea va fi adusă abia a doua zi la prînz. După coşi recăpătă însă, nu tocmai uşor, oarecare linişte, Fernande îşi aminteşte că pregătise o asemenea cantitate de orez, încît va putea ajunge să sature cu ea toată lumea. Se mulţumesc să mai culeagă ceea ce mai găsesc prin prăvălioarele şi cofetăriile din cartier. Fernande îşi regăseşte demnitatea de stăpînă a casei, protestînd cu vehemenţă împotriva stării în care băieţii au adu»o pe Mărie Laurencin, care, tîrîtă pînă la casa din capătul străzii Ravignan, nu se mai poate ţine pe picioare şi se prăbuşeşte pe divan peste prăjiturile depozitate acolo. Rousseau îşi face o intrare solemnă împreună cu Apolli« naire. Văzînd toate pregătirile organizate în cinstea lui, îl podidesc lacrimile. Va sta, grav şi emoţionat, pe tronul ridicat pentru el, sub banderola scrisă. Bea, şi el, mai mult decît îi e măsura şi cade într«o dulce somnolenţă. Dintr;o dată întreaga colină la Butte află că la Picasso se sărbătoreşte un mare eveniment. Fr£d£ apare în tovărăşia măgarului său credincios, nişte cîntă« reţi ambulanţi, italieni, încearcă să pătrundă şi ei, dar Fernande le barează drumul, facînd apel la cei mai vînjoşi dintre invitaţi. «După masă, aproape întregul Montmartre defila prin atelier», îşi aminteşte ea. Fernande îşi aminteşte mai ales de cei care şterpeleau fursecurile, înfundîndu»le în buzunare sub privirile mus« trătoare ale stăpînei casei. Intruşii izgoniţi, seara capătă aspectul artistic atît de drag invitatului de onoare. El însuşi cîntă o bucată la vioara pe care a avut grijă s«o aducă cu sine: este cîntecul lui preferat, cu toate că nu se potriveşte de loc cu împrejurarea: *Vai, vai, ce râu mă dor dinţii . . .* . Mărie Laurencin. trezită de ospăţ şi de prezenţa ce«o

fîstîcea a lui Apollinaire, cîntă cu vocea ei caldă şi dulce vechi melodii normande învăţate de la mama ei:

Adio banii mei strînşi rînd pe rînd, Bănişorii pustniciei mele
Se risipesc acum In vt'U . . .]74

Petrecerea atinge punctul culminant, prin omagierea Vameşului. André Salmon, pe atunci foarte pirpiriu, cu părul lui blond, se urcă pe masa al cărei echilibru e nesigur, recită un poem şi propune un toast în . onoarea lui Rousseau. Paharul mare pe care»l goleşte dintr»o dată pare să<l dea gata; complet beat, e cuprins de o furie bătăuşă şi cei mai puternici din jur îl scot cu mare greutate din încăpere şi»l închid într»o cameră alăturată, fostul atelier al lui Van Dongen, pus de ocupan> tul actual la dispoziţia lui Picasso, ca vestiar pentru doamne. în zori, Salmon e găsit dormind liniştit pe divanul din atelier, cu o cutie de chibrituri sfărîmată în bucăţele, lîngă el, şi cu pălăria nouă a Alicei Toklas, căreia îi rosese garnitura.

Ceara lampioanelor începe să se topească, revărsîndiwse în mari lacrimi fierbinţi pe ţeasta lui Rousseau, care le suportă însă cu stoicism, spre a nu tulbura farmecul momentului, şi picăturile se îngrămădesc pe creştetul sărbătoritului, formînd acolo o mică excrescenţă, ca tichia unui clovn.

Unul dintre invitaţi improvizează un cîntec de circum» stanţă:

Vajnica natură E în stare sio Transpună în pictură Penelul lui Rousseau.

Asistenţa ţine veselă isonul :

...............................SiO
Transpună în pictură Penelul lui Rpusseau . . .

Petrecerea ajunge la apogeu. Guillaume Apollinaire, solemn şi impresionant, rosteşte un toast în cinstea invitatului. Recită un poem, improvizat, spune el, dar probabil pregătit mai dinainte:

Ţi ¡aduci aminte, tu, Rpusseau, de ţara aztecă, Cu păduri în care cresc manghieri ţiiananaşi, Cu triburi de maimuţe ce zburdă pe potecă Şi cu blondul împărat împuşcat de incaşi?

Dacă banchetul fusese pus la cale de Apollinaire ca o mistificare, dacă Rousseau îşi mistificase prietenii prin evocarea unui Mexic legendar, cei doi mistificatori se întîlriesc acum pe un teren fabulos, unde imaginaţia sfruntează realitatea:

Tu ai trăit în Mexic pânzele ce le ¡ai pictat,
Unde soarele puternic se prelinge galeş

Printre trunchiuri de banani, iar tu, dintrmn brav soldat,
Ai devenit, amice, un cumsecade vameş.

Apollinaire recită prost propriile sale versuri, le cîntă mai mult, dar în noaptea tîrzie acest cîntec scandat corespunde cel mai bine cu sentimentele convivilor. După evocarea necazurilor ce s«au abătut asupra vieţii particulare a lui Rousseau, Apollinaire cîntă bucuria ceasului de faţă:

Strînsumetam aici cu toţii ca azi să te slăvim;
Aceste vinuri bune ce în cinsteatţi Picasso
1V» le oferă darnic, pîn-.la fund să le sorbim,
Strigînd din toată inima: « Trăiască Henri Rousseau ! »

întregul Bateau»Lavoir părea că se cutremură la strigă« tele de ovaţie, Rousseau plînge de fericire. Apoi, curînd, adoarme din nou, sforăie încet, se trezeşte iar, vrînd parcă să nu piardă nici o clipă din aceste ceasuri de neuitat, şi nu sare de pe tronul lui decît în momentul cînd marele lampion a luat foc deasupra capului său. în zori, Gertrude Stein şi fratele ei îl duc cu trăsura pe Rousseau, extenuat, în depărtata lui mahala. Mult timp după aceea s<a vorbit despre banchetul de la Picasso. Unii pomeneau de el cu indignare. Derain spunea: «Dacări aşa, să slăvim un c. . . » Totuşi, nimic nu ta determinat pe Rousseau să se îndoiască de buna credinţă şi de seriozitatea lui Picasso. Se spunea că gusturile lui pentru o artă primitivă îl făceau să4 admire pe Bouguereau, însă el numai în Picasso îşi recunoştea un egal. ha declarat o dată, plin de naivitate şi mîndrie: «Noi doi sîntem cei mai mari pictori ai vremii noastre, tu în genul egiptean, eu în genul

Banchetul Rousseau este focul de artificii prin care se încheie o parte a vieţii de boemă din la Butte şi o parte a vieţii lui Picasso. Este totodată ultimul său efort de sociabilitate. « Picasso primea, sau mai exact îngăduia sări vină oaspeţi în casă », afirmă Salmon. De aici încolo, nu mai îngăduie, sau o îngăduie din ce în ce mai puţin. Dacă în clipele grele ale vieţii a simţit nevoia să fie apreciat, marele lui orgoliu înnăscut acceptă acum admiraţia ca un lucru ce i se cuvine, dar de care se plictiseşte repede, ca de«o prea evidentă banalitate. O dată cu celebritatea pe care o cucereşte în ochii adevăraţilor cunoscători şi ai iniţiaţilor, este acoperit de acea faimă de falsă glorie care face din el un obiect de curiozitate. Curiozitatea din la Butte,

deocamdată, înainte de a deveni fenomenul mondial spre care se îndreaptă cu orice prilej razele tuturor proiectoarelor, întno zi, un grup de tineri pictori germani îl recunoaşte pe Picasso în localul « Lapin agile ». E sărbătorit de ei, e purtat în triumf prin place du Tertre. Ovaţiile se pre< lungesc. Răbdarea, pe care natura ua insuflatso cu măsură lui Picasso, se termină deodată. Artistul, obsedat de opera lui, are mai mult ca oricînd nevoie să fie lăsat singur. Necunoscuţii gălăgioşi îl scot din fire. Cum purta totdeauna un revolver la el, îl smulge din buzunar şi trage în aer. « întrso clipă, piaţa se goli. Nemţii au ruptiO la fugă şi n«au mai dat mult timp pe acolo», povesteşte Fernande.

Dispoziţia lui sumbră este totodată aceea a unui om îngrijorat de sănătatea lui. E în natura sa o înclinare către ipohondrie, sau mai degrabă o asemenea nevoie de a se şti totdeauna teafăr, în plenitudinea forţelor sale, încît e gata să exagereze orice slăbiciune fizică. « începuse să se teamă din ce în ce mai mult de boală », notează Fernande. Se credea tuberculos. Dimineaţa era zgîlţîit de tuşea aceea insistentă a fumătorilor. « Se neliniştea de orice şi pentru te miri ce. » Căuta să vadă dacă nu scuipă sînge. într»o noapte i se rupse o mică venă. Alergă îngrozit la André Salmon. Fu chemat un prieten doctor. Acesta îl linişti, rîzînd. Dar Picasso nu«şi alungă îngrii

în neliniştea ce punea stăpînire pe el era şi un fel de nerăbdare, ceri amintea de opera abia începută şi căreia 177 i se consacra în întregime. Mai gravă decît temerile

de o tuberculoză imaginară este o afecţiune la rinichi de care începuse să sufere. Se supune unui regim sever. Nu bea decît apă minerală sau lapte, mănîncă făinoase fără sare, legume, peşte, orez cu lapte. «Pesemne că acest regim îl face să fie ursuz », îşi spune Fernande, în insensibilitatea ei de om sănătos. Iar Max Jacob, văzînduri urmînd această cură de condamnat, nota: « Stoicismul lui este imaginea întregii lui vieţi ».

în acest an 1908, Picasso face o cunoştinţă de o mare importanţă pentru el. Apollinaire, neobosit făuritor de prietenii între oameni, i#l prezintă pe Georges Braque. Acesta e cu un an mai mic decît Picasso. Fernande îl descrie: «Cap mare de african alb, umeri şi grumaz de

boxer, faţă negricioasă, păr negru încreţit, mustaţă rasă». Braque pare a<şi accentua asprimea trăsăturilor printrso brutalitate adesea căutată a gesturilor, prin inflexiunile grosolane ale vocii.
Braque nu e pregătit să se apropie dintr<o dată de Picasso. El este, prin temperamentul lui ponderat, ostil oricărui exces. Se alăturase fovilor expunînd la Salonul din 190J, poate mai mult de dragul prietenului său din Havre, Othon Friesz, decît din dorinţa de dezlănţuire picturală. Este, de fapt, mai nuanţat decît prietenii lui, chiar în formele violente şi îi va fi mai uşor să se desprindă repede de curent. E în el o circumspecţie de artizan, datorită începuturilor lui, uceniciei făcută la un deco< rator, fapt ceri va permite să»şi construiască revoluţia sa picturală pe baze solide, aşa cum se ridică o schelărie. Adeziunea sa la optica lui Picasso se face cu multă reticenţă. Nuri place deformarea trăsăturilor în *Domni> şoarele din Avignon,* mai ales ciocul acela înfipt în miilo« cui feţei celor două femei din partea dreaptă a tabloului. Oricît Uar explica Picasso cu încăpăţînare: «Dar aşa arată un nas ... », el dă, sceptic, din cap, fără a se lăsa convins. « Cu toate explicaţiile tale, pictura ta e ca şi cum ai vrea să ne faci să mîncăm fitil şi să bem petrol, ca să scuipăm foc. ».
Dar, dacă sensibilitatea e mai puţin spontană, de îndată ce e convins, convingerea sa e totală. Cu un an înainte, pictase la Estaque, sub soarele puternic din Sud, nişte peisaje în care se manifesta făţiş influenţa lui Cézanne. Tabloul trimis la Salonul Independenţilor este prima pînză importantă înfăţişată marelui public în care se 178
oglindeşte viziunea plastică exprimată de Picasso în *Domnişoarele din Avignon.* După Fernande, acest tablou pare a fi fost făcut în secret, şi Braque pare a nu fi vorbit nimănui, nici chiar lui Picasso, despre lucrarea sa, şi despre intenţia de a o expune. «Picasso a fost puţin indignat», notează Fernande. în amintirile lui Max Jacob transpare jena produsă de acest incident, dar care n<a fost decît o neînţelegere trecătoare: « Braque fu acela care expuse primul tablou cubist, şi n;are rost să intru în amănunte cum a ajuns el să facă acest lucru ».
în cronica publicată în *Rţvue des Lettres et des Arts,* la i mai 1908, Apollinaire, viitorul crainic al acestei arte noi, scria, încă destul de timid: «Marea compo» ziţie a

chiui Georges Braque mi se pare efortul cel mai nou din actualul Salon. Să nu ne oprim la expresia sumară a acestei compoziţii. . . Ştiinţa construcţiei ridică în faţa pictorului multe probleme încă nerezoh vate. Dl. Braque a atacat cu curaj unele din ele. . . » în vara lui 1908, în timp ce Picasso interpretează în felul său masele verzi ale pădurii din Halatte, Braque revine la Estaque şi priveşte cu un ochi nou peisajul ce« este familiar. Din şase tablouri pe care le trimite, la întoarcere, la Salonul de Toamnă, două sînt respinse de juriu. înfuriat de acest refuz, Braque le retrage şi pe celelalte. După Uhde, Max Jacob este acela care, în prezenţa lui, uar fi spus lui Picasso, privind un mic peisaj de Braque: «N«ai observat că de la o vreme Braque introduce cuburile în pictura sa?» După Kahnweiler, Louis Vauxcelles ar fi vorbit pentru prima dată de «cuburi», în cronica despre expoziţia lui Braque, organizată la galeria din strada Vignon în noiembrie 1908, al cărei catalog a fost prefaţat de Guih laume Apollinaire, şi de «cubism peruvian », în legă« tură cu lucrările trimise de Braque la Salonul înde» pendenţilor în 1909. înregistrat ca un mic debut sen» zaţional, consacrarea cubismului s«a impus în mod treptat în atenţia publicului, astfel încît martorii eve» nimentului se contrazic între ei cu bună credinţă. Ceea ce pare însă sigur este că acest nume a fost « născocit de un adversar, întocmai ca şi impresionism mul sau realismul lui Courbet», după cum spune Kahnweiler şi, adaugă el cu fineţe, făcînd aluzie la sintetism, la futurism, lă nabişti etc.: «Mişcările care îşi caută ele însele un nume îşi trădează fie caracterul lor artificial, fie supunerea la voinţa unui şef ambiţios ». O denumire nouă s»a născut deci, şi a avut loc o întîl* nire care, în pofida neînţelegerii de care vorbesc cei din preajma lui Picasso, se transformă întrso strînsă colaborare. Întîlnirea cu Braque este cu atît mai impor« tantă pentru el cu cît, în ciuda renumelui său crescînd, Picasso a rămas foarte solitar în ţelul lui artistic. în tablourile pictate în cursul iernii şi primăverii din 1909, accentuează simplificarea formelor, reducerea lor la planuri geometrice. De la naturile moarte, ce nu sînt lipsite de analogie cu plasticitatea limpezită a celor pictate de maeştrii primitivi, trece la *Ibricul de cacao* din primăvara lui 1909 (colecţie particulară), unde obiectele rotunde se

descompun în unghiuri abrupte, în *Natură moartă cu pîini* (colecţie particulară, Paris), tendinţa formelor spre cristalizări romboidale este încă şi mai pronunţată.
Dar această orientare nu e singura. Ca şi cum Picasso ar ţine încă să>şi corecteze din timp în timp îndrăz* nelile, în primăvara lui 1909, el pictează mai multe *Naturi moarte cu compotieră,* unde plasticitatea formelor e obţinută printr<o modelare a curbelor, ca în tabloul de la Muzeul de artă modernă din Moscova. Are chiar unele retrageri nete, ca în *Buchetul de flori* de la acelaşi muzeu, unde sertarul mesei tras în afară, cu butonul şi marginea sa sînt redate aproape realist, întno stili* zare în care persistă arabescul şi curbura suprafeţei. Aceste naturi moarte se pot asemăna cu amestecurile de culori făcute de un pictor pe paleta sa în vederea unei încercări definitive spre care se îndreaptă treptat, în tratarea corpului omenesc ruptura cu trecutul este şi mai evidentă, ca şi cum această interpretare n<ar tolera jumătăţi de măsură. în *Regina Isabela* (Muzeul din Moscova) costumul arhaic face ca simplificarea să pară şi mai izbitoare. Tabloul pare a fi păstrat desfăşurarea formelor pe un singur plan, procedeu folosit de tapiseriile medievale, şi poate tocmai acest procedeu ha îndemnat pe Picasso să se inspire dintr>un subiect vechi. Abolirea perspectivei este, într<adevăr, trăsătura dominantă, scopul însuşi al cubismului în forma lui definitivă. Picasso şi Braque tind încă spre acest scop final, unde 180
obiectele vor înceta să mai existe în adîncime, cum s«a întîmplat în pictură de la Renaştere încoace, pentru a exista simultan în timp, sub diversitatea aspectelor lor succesive. Dar pentru a face o' operă de novator, tre< buie mai întîi să rupă cu o tradiţie înrădăcinată, cu deprinderi picturale seculare. Este ruptura ce se produce prin studii mai mult sau mai puţin apropiate în cursul acestui an 1909. Din aplaturi mari, în care fondul se afirmă cu insistenţă, se desprinde *Regina Isabela* cu capul în formă de ou şi cu trăsături abia schiţate; un verde aprins domină tabloul, asociat cu un ocru cald şi un gri rafinat Bogăţia coloritului se menţine încă, ultim vesti« iu al trecutului.
n *Femeie cîntînd la mandolină* (Muzeul de artă modernă, Moscova), purpuriul unei draperii constituie fondul pentru un fotoliu şi o rochie întrmn verde

complementar al purpuriului, iar movuri întunecate inundă carnaţia. Acest tablou este, desigur, cu puţin ulterior *Reginei Isabela.* Deformarea corpului omenesc e aici mai acceru tuată. Ghiuleaua capului, cu faţa cioplită, are drept orice indicaţii ale trăsăturilor linia piezişă a pleoapei şi aceea a gurii abia schiţate, dar aceste semne sumare sînt de ajuns pentru a da suprafeţei încurbate a figurii o impresie de încordare dureroasă. Tabloul se remarcă prin persistenţa unei duble viziuni. Faţa, mîinile, corpul şi instrumentul muzical sînt tratate sculptural, prin mase mari, în timp ce fondul din dreapta, reprezentînd un raft de bibliotecă, precum şi detaliile fotoliului în stil Renaştere, cu spătarul drept, introduc o notă realistă, cotoarele multicolore ale cărţilor fiind reproduse minuţios pînă la a se distinge pe ele nervurile legăturii. Mandolina la care cîntă femeia anunţă o etapă nouă. Braque a introdus cel dintîi în tablourile sale instrumente de muzică, întno vreme cînd nimeni nu făcea arest lucru. Juan Gris spune că ghitara a fost pentru cubişti ceea ce Madona era pentru «primitivi». Acordul ce se stabileşte atunci între Picasso şi Braque e cu atît mai decisiv cu cît aventura în care pornesc amîndoi e gîndită de la început ca un efort colectiv. Fapt caracteristic: între 1908 şi 1914, Picasso şi Braque nu;şi mai semnează pînzele şi desenele decît pe dos, ca şi cum ar vrea să<şi păstreze anonimatul. Va fi o perioadă 181 cînd, întnadevăr, creaţiile lor individuale puteau fi confundate. Aportul adus de Braque lui Picasso va fi acela al certitudinilor ferme şi de nezdruncinat. Braque se rezumă în întregime pe sine în această frază pe care a rostitio mai tîrziu şi care a fost numaidecît considerată ca o frază cheie a creaţiei lui: « Iubesc regula care coreo tează emoţia ».

Acest sprijin îi este, fără îndoială, cu atît mai necesar lui Picasso, cu cît cei mai apropiaţi prieteni ai lui sînt deconcertaţi, chiar neplăcut surprinşi de ultimele lui lucrări. «Atelierul lui, scrie Mahaut, devenise un fel de laborator, unde el caută, construieşte şi creează, cu răbdare şi curaj, fiinţe care la început, atunci cînd pot fi încă identificate, apar ca nişte monştri. Eu însumi îmi amintesc că, la începutul căutărilor lui, în perioada lor cea mai ingrată, mă uitam cu nostalgie la un portret de femeie, ce se afla încă pe un perete în

atelierul lui, şi care fusese desenat mai înainte cu farmecul misterios şi tulburător al unui da Vinci. » Cu sinceritatea lui francă, Manolo îl întreabă, descumpănit: «Ce ai spune dacă părinţii tăi ar veni să te întîmpine la gara din Barce« lona cu nişte mutre ca acestea? » Picasso era tocmai în ajunul plecării sale în Spania. Cu instinctul lui perfect de a simţi ceea ce poate să fie de folos, s«a hotărît să se întoarcă în patrie, întrmn moment cînd era încă chinuit de nesiguranţa unei duble viziuni. Ca şi cum ar avea nevoie să reia legătura cu trecutul său, spre a«1 părăsi apoi definitiv, pleacă să>şi regăsească prietenul din copilărie, pe Pallarés, la Horta de San Juan, sau Ebro, duă numele ce s;a impus mai tîrziu. Această călătorie se situează la o răspîntie de drumuri. Peisajul din la Horta, probabil fiindcă îi este atît de cunos» cut, se descompune şi se organizează mai bine în faţa ochilor săi. E acolo o lumină ce devine un factor puternic pentru repartiţia în mase compacte a elementului « văzut», acea lumină din Sudce i*a permis lui Cézanne să desprindă esenţialul unui peisaj, în dauna aspectului său moment tan. Mai e apoi structura particulară a solului spaniol, cu etajarea planurilor, cu locuinţele primitive de inspiraţie arabă, asemănătoare unor cuburi, şi cu distribuirea tonurilor, de la ocrul pămîntului pînă la cerul alburiu. Picasso, ca şi cum s<ar fi temut să nu accentueze prea mult divorţul cu realitatea, a adus cu sine fotografii, făcute de el şi de Fernande, ale aşezărilor pe care le 182
pictase. Unele i le oferă Gertrudei Stein, care« cumpără la întoarcere trei din aceste peisaje. *Rezervorul* este o etaj are de cuburi suprapuse, cu toată uscăciunea unei construcţii industriale, a unui ansamblu aproape mono; crom, unde fondul se afirmă insistent, ca şi cum aceste mase grele ar fi transparente. *Uzina* (Muzeul de artă modernă, Moscova) se prezintă în faţete strălucitoare, ce iradiază lumina lor proprie, inerentă obiectului, şi care va deveni curînd acea apoteoză a culorii locale, scumpă cubismului. *Case pe colină,* cu tonuri de ardezie sau de bronz, se înalţă deasupra arcadelor unui pod şi, răspîndind o licărire pe deasupra verdeţii, se ridică, asemenea unei formaţiuni mineralogice, în suprafeţe de cristal, spre un cer învăpăiat în care se reflectă blon< durile accentuate şi movurile opace ale

pămîntului. Cînd Gertrude Stein agaţă pentru prima dată aceste pînze pe pereţii din salonul ei, toată lumea se scandalizeas ză şi se întreabă unde« peisajul în această aglomerare de cuburi suprapuse. « Dacă legaţi găsi prea realiste, aş mai înţelege obiecţiunile dumneavoastră», răspunde rîzînd Gertrude Stein, care arată fotografiile aduse de Picasso. Ea înţelege că de fapt aici ssa precizat o nouă viziune picturală, « Asta a fost adevăratul început al cubismului », a scris ea mai tîrziu. Dacă peisajul ha ajutat pe Picasso să degajeze trăsăturile esenţiale ale noii sale optici, aplicarea ei ia corpul ome; nesc a făcut ca schimbarea să fie şi mai flagrantă. Unul din primele portrete în care figura este descompusă în faţete cu muchii ascuţite este acela al *Fernandei* (Museum of Modern Art, New York). Faţa se aseamănă cu un bloc de cristale îmbinate, a cărui alcătuire pare a fi fost făcută la întîmplare. în *Femeie în verde* (colecţia Roland Penrose, Londra), pictată în iarna lui 1909, tonalitatea predominantă verde, acel verde albăstrui ce persistă în paleta lui Picasso de pe vremea peisajelor făcute în Rue des Bois, alternînd cu ocru, contribuie în a da formelor dispuse în faţete o transparenţă cristalină, ca şi cum privirea ar aluneca în profunzimile unui bizar regn mineral Faptul cel mai curios este însă că, în ciuda acestei descompuneri, figura rămîne încă o figură omenească, îşi păstrează chiar asemănarea cu modelul Picasso lucrează cu înverşunare în timpul şederii lui la Horta Ceea ce pentru alţii este o «vacanţă», pentru
el e o perioadă de activitate intensă. Aceste vacanţe sînt mai ales perioade cînd o transformare, pregătită mai dinainte, ajunge mai uşor la realizare, graţie unei deplasări. în afară de o serie de peisaje, pictează la Horta un mare număr de capete şi busturi de femei, în care stilul său se precizează, se defineşte şi, definindu«se, se pregăteşte pentru o nouă depăşire. La întoarcerea în Paris, în cursul iernii, faţetele prin care începuse să construiască figurile şi corpurile ome> neşti nu mai formează un bloc compact, neclintit, ci pătrund unele într«altele, par a se desface sub ochii noştri. *Femeia ţi borcanul de muştar* (Galeria Rosengart, Lucerna) are gura plasată tocmai la capătul de jos al figurii, iar faţetele căzînd îi dau un aer de supărare, subliniat de griurile şi brunurile predominante, printre care numai perdeaua verde aruncă o pată de culoare.

Tabloul e foarte apropiat de singura sculptură cunos» cută a lui Picasso din această perioadă: un cap de femeie, cu obrajii scobiţi, tiviţi de muchii ascuţite, tratat în repartiţii de umbre şi lumini ce dau acestei dezolări a cărnii un aspect mişcător. în acest moment, cînd Picasso caută să exprime noua sa optică, încearcă experienţe multiple, dar, în ciuda unei reuşite sigure, expresia sculpturală nu<l satisface. O şi abandonează îndată, nu fără o tainică dezamăgire ceri va face să renunţe pentru mulţi ani la sculptură.
în experienţele lui picturale, dezintegrarea formelor se face întrnin ritm atît de accelerat încît abia poate fi urmărit. în *Femeie goală* (Muzeul din Moscova), pictată în acelaşi an cu *Regina Isabela,* numai verdele fotoliului pare a apropia cele două pînze. Faţetele figurii prăbuşim du»se tîrăsc şi trăsăturile cu ele, repartizîndurie întno dublă împingere, în sus şi în jos. Ocrurile tind spre cărămiziu, griurile cu tente mov se înrudesc cu cele mai preţioase culori ale peisajelor de la Horta. Cu *Femeie şezînd* (colecţia Georges Salles) ia sfîrşit de fapt perioada de tranziţie. Corpul omenesc este de aici încolo împărţit în cuburi, ciopîrţit în faţete, antrenat în mişcarea lor vertiginoasă, ca întno zguduire violentă a caleidoscopului. O nouă estetică picturală s«a născut acum. Vor h încă la Picasso unele întoarceri, unele reluări, cel puţin parţiale, a vechii lizibilităţi, dar în curînd însuşi acest cuvînt devine în gura lui o injurie, cînd îl aplică 184
unui pictor. Virtual, ruptura cu reprezentarea directă a realului s«a înfăptuit.
în acest moment de pornire spre noile destine ale cubisi mului a fost făcut *Portretul lui Georges Braque,* datînd din aceeaşi iarnă a lui 1909 (colecţia Frank Crowniiv shoield, New York). Renegarea formei inteligibile capătă aici forţa unui manifest.
Acest moment cînd, împreună cu Braque, porneşte la cea mai mare revoluţie ârtistică a timpului nostru, intervine o dată cu una din acele schimbări din viaţa lui personală pe care întîmplarea, mai mult decît voinţa sa proprie, o face să coincidă cu un reviriment artistic. BateauiLavoir, cu toate vicisitudinile vieţii de boemă, aparţine unui trecut depăşit, şi acest trecut se desprinde de el ca un fruct copt La plecarea sa, în ciuda unei reîntoarceri de scurtă durată, în ciuda prezenţei atîtor prieteni care rămîn încă aici, la Butte

pare a<şi fi pierdut atmosfera ei excepţională. Lipsa de confort şi pitorescul sînt înlăturate, amîndouă deodată, din viaţa lui personală. Pentru a accentua, mai mult sau mai puţin voit, contrastul dintre prezentul şi trecutul său, Picasso se mută în altă parte, întrmn cadru pe atît de banal pe cît de insolit era cel de la Bateau«Lavoir. Casa din bulevardul Clichy nr. 11 este a lui Delcass£, care şi locuieşte în ea. Atelierul este spre nord, apartamentul spre sud, cu ferestrele către avenue Frochot Existenţa precedentă a lui Picasso se mulţumea cu strictul necesar şi era legată de atît de puţine lucruri, încît la mutare, cînd el şi Fernande părăsesc piaţa Ravignan, tot avutul lor abia le ajunge să mobileze camera pentru servitoare din bulevardul Clichy: o somieră căreia nu se gîndiseră săn pună picioare, o masă rotundă ce se strîngea după ce mîncau, un dulap pentru rufe, de lemn alb vopsit cu ulei din esenţă de coajă verde de nuci. Părinţii lui îi trimit, în vederea acestei prime instalări mai acătării, cîteva frumoase mobile vechi, cu incrustaţii. Şi tot pentru prima dată în viaţa lui, Picasso îşi poate satisface din toată inima plăcerea de a cumpăra mobile şi diverse obiecte descoperite în cursul plimbărilor lui prin oraş. îşi mobilează camera de dormit cu un pat cu vergele de metal la capete. Sufrageria mică, ale cărei ferestre se deschideau spre copacii din avenue Frochot, e dominată de un mare bufet vechi de lemn de cireş, care ocupă toată lungimea peretelui. în fiecare colţ, mobilele de mahon sînt pline de obiecte de aramă, cositor, faianţe, pe care le cumpără de la negustorii de vechituri din la Butte, în timpul explorărilor lui întîmplătoare. Adesea cumpără un obiect nu fiindcă are neapărată nevoie de el, rareori fiindcă pasiunea de colec» ţionar s»a trezit dintr»o dată într»însul, ci din plăcerea pentru insolit, pentru bizareria unui forme ce i<a atras o clipă privirea, uneori fiindcă prezenţa unei mobile sau a unui obiect i se pare cu totul de prisos sau nepotrivită cu celelalte. Aşa, de pildă, într»o bună zi apăru în casă o mică orgă de mahon, la care nu ştia să cînte nimeni, dar care răspîndea un miros de tămîie de îndată ce apăsai pe clape. Mobilele şi obiectele stăteau nemişcate la locul lor, încurcînd trecerea, gata parcă pentru o nouă mutare, ca şi cum, prin existenţa lor, puseseră o anumită stăpînire pe proprietarul lor. Acest

revoluţionar, acest inovator de nelecuit păstra în el o fibră conservatoare moştenită poate de la generaţiile înaintaşe de oameni chivernisiţi. în ataşamentul lui adînc pentru vechituri se exprimă probabil o dragoste faţă de obiectele neînsu» fleţite, pe care nu şi»a putut»o revărsa faţă de fiinţele umane. Fernande îşi aminteşte de o veche cutie de pălării în care el îngrămădise cravate de toate ţesăturile şi toate culorile şi de care, ani în şir, n»a vrut să se despartă. Trăsătură ce surprinde la acest răzvrătit total: Picasso e stăpînit, de asemeni şi desigur fără să»şi dea seama, de o sete de îmburghezire, de o dorinţă de a»şi fixa în viaţă temelii solide, chiar dacă el însuşi le va doborî a doua zi, acea dorinţă de normal în anormalul vieţii lui, cum atît de subtil o defineşte un prieten. Fernande pare a fi sesizat şi ea, poate cu întîrziere, această anomalie la iubitul ei. « Spiritul atît de neliniştit al lui Picasso, în continuă nevoie de căutare, nu putea evolua decît întrmn fel de mediocritate.» O asemenea sete de burghezie şi mediocritate la un om care, în aventurije lui creatoare sau afective, calcă totdeauna în picioare orice reguli, este poate o dorinţă de a se linişti el însuşi* de a<şi asigura, în acţiunile cele mai îndrăzneţe, un minimum de securi» tate. Unui astfel de conformism liniştitor îi corespunde salonul din bulevardul Clichy, înzestrat cu un pian, in» strument absolut inutil pentru un om ce mărturiseşte singur că nu înţelege muzica, precum şi «bona» ce serveşte la masă în şorţ alb. 18C

Regatul său personal rămîne atelierul lui. Aici nimeni nu intră fără învoirea lui. « Nu se mătură niciodată înăuntru, povesteşte Fernande, iar praful care pluteşte în cameră şi se lipeşte de pînzele proaspăt pictate îl înnebuneşte. . . » Acestui domeniu personal îi aparţin şi măştile negre pe care le<a agăţat pe pereţi, între bucăţi de vechi tapiserii, îndeosebi o mască de femeie pictată în alb, la care el ţine foarte mult. Numai lui îi aparţin, de asemeni, ghitarele şi mandolinele, aruncate la întîmplare, şi despre care Picasso va spune mai tîrziu, întnuna din obişnuitele lui butade, că mai întîi le»a pictat şi numai după aceea le»a cumpărat şi le»a privit. Ceea ceri aparţine cu adevărat, animalele, sînt tot atît de indispensabile pentru el ca şi o prezenţă feminină, în bulevardul Clichy, căţeluşa Frika îi ţine tovărăşie, laolaltă cu trei pisici siameze şi o maimuţică, Monina. Neîncrederea lui Picasso, totdeauna gata să se trezească în raporturile cu

oamenii, chiar cu cei intimi, cedează numai în faţa vietăţilor lipsite de glas. Pentru a»l cunoaşte pe deplin, ar trebui să asişti, fireşte ca martor invizibil, la colocviile pe care le ţine el cu animalele lui favorite. Atmosfera deosebită ce domneşte în bulevardul Clichy, acea nostalgie a securităţii în sfîrşit realizată şi coexistînd cu contradicţiile proprii lui Picasso, se oglindeşte în două fotografii făcute la interval de cîteva luni. într<una, Picasso e îmbrăcat în uniformă de sergent din armata franceză. Uniforma este a lui Braque, care a venit sări vadă în cursul unei perioade de exerciţii militare. Picasso, rămas spaniol în ţară străină, nu e ameninţat să îmbrace haina militară şi n»o va îmbrăca niciodată; pare totuşi a fi avut fantezia de a vedea cum ar arăta dacă s»ar supune uneia din servituţile obişnuite ale oamenilor. Aşezat greoi pe scaun, cu chipiul înfundat pe cap, pare că şi<a pierdut individualitatea. Schiţează un surîs şi abia dacă i se mai zăreşte o urmă de ironie în privire. Poate că n<a vrut decît să constate ce mai rămîne în om după această pierdere a individualităţii.

A doua fotografie îl înfăţişează aşezat pe o sofa de catifea, cu o pisică siameză în braţe. Faţa îi e mai rotundă ca de obicei, iar hainele de iarnă îl îngroaşă. Imaginea e luată ca spre a imortaliza aspectul unui om ajuns. Nu mai e acel Picasso sumbru sau sardonic, cu care şua obişnuit 187 prietenii. Pare, dimpotrivă — şi în mod neobişnuit _mulţumit de sine, oarecum ca mîţa care probabil toa,rce sub mîngîierea degetelor lui.

Dar abia cînd va avea o viaţă înstărită, o siguranţă convenţională, înţmm cadru de mai lungă durată. abia atunci încep pentru Picasso marile aventuri ale artei sale, ca si ale vieţii lui particulare.



VIII. CUB ISM ERMETIC ŞI PROVERBE ÎN PICTURĂ

1910—1913

.. TVT u»l ţineţi de vorbă pe pilot», îi răspunse intr»o "" 1 > zi Picasso, plictisit, unui pictor careJ sîcîia întrmna cu întrebările asupra izvoarelor inspiraţiei cubiste. « Cînd am început să facem cubism, a declarat el mai tîrziu, n<aveam nici o intenţie de a face cubism, ci de<a exprima ceea ce era în noi. » Această schimbare de sensibilitate la care se referă trebuia fireşte, ca, mai curînd sau mai tîrziu, şi sub o impulsiune destul de puternică pentru a smulge formele din aservirea lor seculară faţă de interpretările curente ale realităţii, să ducă la o întreagă autonomie vizuală. Apărătorii acestei autonomii, teoreticienii cubismului, îl invocau cu precădere pe Cézanne spre a justifica îndrăznelile cele mai izbitoare. Dar influenţa lui Cézanne se opreşte, am putea spune, la marginea abisului unde cubiştii au sfărîmat realul. în momentul cînd, după expresia lui Malraux, interogarea ia locul anexării lumii, «Picasso îi succede lui Cézanne ».

Prin cubism, viziunea plastică a căpătat o semnificaţie nouă, s»a îmbogăţit cu interpretări atît de neprevăzute, cu o posesiune a unui univers tangibil atît de diferită de tot ceea ce era mai înainte, încît lumea modernă nu şi;a mai regăsit niciodată optica sa din trecut. Raţiunile care au determinat alegerea acestei forme de expresie deosebită au rămas, totuşi, nelămurite pînă în zilele noastre. în prefaţa la catalogul unei expoziţii ce reunea lucrări din ceea ce s<a numit mai tîrziu « epoca eroică a 189 cubismului», Waldemar George a subliniat astfel naşterea misterioasă a fenomenului: « S»a scurs o jumă» tate de secol, sau aproape, de la întronarea lui. Şi, totuşi, el scapă oricărei definiţii. Se duc încă discuţii în legătură cu originile sale. Multă vreme nu s»a văzut în el decît o alegere arbitrară, o voinţă de scandal deliberat. întrmn articol de epocă se putea citi: „Cubiştii sînt nişte tineri farsori, discipoli ai lui Picasso, care era un colorist înzestrat şi este astăzi un scamator tot atît de înzestrat". Cei mai serioşi critici de artă se întrebau laolaltă cu Vauxcelles: Ce urmăreşte oare mişcarea asta cubistă? Este ea începutul obscur a ceva nou? Sau este — aşa cum îmi vine să cred — o avortare? »

Atacurile împotriva cubismului nu întîmpinau nici o greutate în alegerea mijloacelor lor, ele exploatau originea străină a lui Picasso şi a admiratorilor lui. Animat de un naţionalism furibund, Paul Sérusier, teoreticianul nabiştilor, scria la începutul lui 191 j: «Acum, cînd contrafacerea kubistă e pe cale de a se prăbuşi, cred că ne va fi îngăduit să facem geometrie plană, simplă, întrmn spirit de limpezime şi claritate creştină şi franceză ». Chiar după ce toate vîltorile

s»au potolit şi cubismul s»a clasat ca un capitol în istoria artei, reaua credinţă n»a dezarmat. Jules Romains afirmă că « activitatea lui Picasso nu e decît o continuă impostură şi cubismul lui ne injectează cu iluzii ». Paul Valéry, în clasicismul lui instinctiv, a stigmatizat, fără aJ numi pe Picasso, acea curioasă înclinare pe care ne;am însuşit'O de a socoti drept mediocru orice artist care nu începe prin a şoca şi prin a nu fi îndestul de înjurat şi de beştelit. Vorbind despre ultima lui expoziţie de la Paris, din vara lui 19JJ, François Mauriac scria: « în faţa lui Picasso n?am putut să înlătur niciodată evidenţa contradictorie a geniului şi a imposturii. . . Totdeauna am impresia de a asista la atentatul unui vrăjitor perfid, săvîrşit cu o ură aproape supranaturală împotriva chipului omenesc; ceva mai mult încă, împotriva a ceea ce reflectă chipul omenesc: sufletul ».

René Huyghe scrisese, totuşi, cu mult înainte : « Fericite acele suflete simple care sînt convinse că o farsă a putut să alimenteze viaţa spirituală a artiştilor din rîndul cărora mulţi se situează printre gloriile cele mai strălucite ale timpului nostru ».

Unii pictori cubişti uau contestat lui Picasso calitatea de pilot, subliniind, ca Albert Gleize, eforturile inde> pendente ale grupului lor care viza aceeaşi transformare plastică; dar Picasso e acela care se afla totdeauna în fruntea luptei, care a suportat focul încins al atacurilor, ce se înteţeau de altfel şi mai mult cu fiecare schimbare a manierei lui şi o taxau de impostură. Numai umorul lui Picasso făcea faţă acestei suspectări permanente a seriozităţii efortului său. Cocteau poves* teşte o întîmplare savuroasă în această privinţă. într<o zi, prin 1919, o frumoasă americană, dornică să se instruiască în felul lacom al naivilor, şi care lua la Paris « mii de lecţii», îi cere să o iniţieze în cubism şi să o ducă la atelierul lui Picasso. « Ara refuzat, ştiind că lui Picasso nuă plăceau astfel de vizite şi cunoscînd primirea pe care le»o rezerva. O primire amabilă, plină de ură, şi, convins că explicaţiile sînt de prisos, el dădea din cap cu îngăduinţă la fiecare din grosolăniile pe care elegantele noastre le debitau totdeauna pe seama artiş; tilor. întriO bună zi, americana mea îmi spuse triumfă« toare că fusese condusă la Picasso de către Zuloaga. ,,Ei bine? Şi?" Zuloaga e unul dintre cei mai vechi prieteni ai lui, iar între prieteni nu mai pot avea loc ascunzişuri. Pictorul a mărturisit totul. — Ce anume? —Că întreg cubismul său e o farsă. L;am întrebat dacă vorbeşte serios. Mi»a răspuns că nu voia să se distreze mai mult timp pe seama unei persoane atît de frumoase şi de inteligente ...»

La polul opus al superficialităţii şi scepticismului se plasează interpretările datorate în cea mai mare parte admiratorilor fervenţi ai lui Picasso, grăbiţi să dea operei sale un substrat ştiinţific. S<a mers pînă acolo încît Princet, funcţionar la o societate de asigurări şi care locuia de asemeni la Bateau;Lavoir, a fost declarat părintele spiritual al cubismului, omul care Uar fi inspirat pe Picasso în căutarea unei concepţii noi despre univers. Picasso s»a ridicat totdeauna cu vehemenţă împotriva oricărei explicaţii bazată pe elemente străine artei lui. « Matematica, trigonometria, chimia, psihanaliza, muzica şi mai ştiu eu ce au fost puse în legătură cu cubismul pentru a»i da o interpretare mai plauzibilă. Totul însă nu e decît literatură, ca să nu spun un nonsens, ducînd la cele mai rele rezultate, deoarece oamenii au fost

orbiţi de teorii», a declarat el în 1923. Lui Picasso îi repugnă să vadă cubismul redus la o experienţă de laborator. Martorii din acea epocă, prietenii lui Picasso, sînt de acord în an imputa lui Guillaume Apollinaire o înţe» legere iniţial greşită. Acesta ar fi consemnat — după mărturisirea lui Kahnweiler, nu la Picasso, ci în discuţiile de la cafenea, la Azon sau în altă parte — vorbele cubiştilor minori care parafrazau «în chip mai mult sau mai puţin fericit, rarele cuvinte ieşite din gura şefului de grup, care ... nu discuta niciodată şi nu scria nimic, în acea vreme». El folosea îndeosebi, după Zervos, afirmaţiile lui Juan Gris, « al cărui spirit înclinat către matematici îşi luase ca sarcină să studieze ştiinţific arta în vederea unui scop estetic ». Asemenea interpretări erau periferice în fond şi, după Picasso, ele nu acordau un loc destul de mare instinctului. Această primă epocă, ce începe de fapt în 1910, cînd cubismul capătă adevărata lui configuraţie, a rămas în amintirea lui Picasso ca aceea a unei neîntrerupte autodepăşiri: « Noi lucram cu entuziasm pe atunci şi, chiar dacă nu era vorba de altceva, asta este esenţialul; cu atît mai mult cu cît ne luam în serios strădaniile, căci ne înhămam la ele cu trup şi suflet». Este una din rarele perioade ale vieţii lui — şi poate sin« gura — cînd Picasso spune, cînd poate să spună: « noi », vorbind de un efort creator. Acest semn de modestie deliberată arată măsura înverşunării cu care el continua despuierea realului spre a ajunge la ceea ce este pentru dînsul « adevărul pur, fără înfumurări, fără scamatorii, fără şiretlicuri». Tensiunea în care se făurea atunci o operă comună era atît de puternică, desprinderea de ceea ce era obişnuit atît de completă, încît se simţeau, el şi cu Braque,

rupţi de restul lumii, aidoma unor exploratori de continente noi, şi, ca şi aceştia, foarte conştienţi de ceea ce se întîmplă cu ei, ca şi de propria lor onestitate. în tablourile cubiste din această vreme se distinge, în afara sau pe deasupra unei revărsări vizuale, o atmosferă rarefiată, un climat de austeritate. « Ne dezbărasem atît de mult de modurile de expresie cunoscute şi preţuite pînă atunci, încît ne simţeam la adăpost de orice bănuială că am nutri anumite gînduri interesate », avea să spună Picasso mai tîrziu. Pentru a 192 păstra adevărata semnificaţie a efortului lor, ei caută să facă, amîndoi, de aici încolo, o pictură atît de asemănă» toare, încît mai tîrziu, afirmă Zervos, şovăiau ei înşişi să»şi recunoască fiecare lucrările proprii. Această disciplină e dobîndită însă cu preţul unor renunţări dificile, impuse divergenţelor înnăscute ale caracterelor lor, care, în ochii iniţiaţilor, persistă totuşi. « în timp ce un profan se putea înşela privind aceste rezultate aproape identice, scria Uhde, eu îmi dădeam limpede seama că firea lor îi îndrepta spre ţinte diferite. Temperamentul lui Braque era luminos, măsurat, burghez; al lui Picasso, sumbru, excesiv, revoluţionar. » într»o zi, aceste divergenţe funciare aveau să se dea pe faţă şi să ducă la o ceartă, violentă ca toate certurile de familie, dar ziua aceea era încă departe

Istoria cubismului se descifrează cel mai bine prin marile portrete pictate de Picasso în acest an 1910, deoarece sensul veritabil al experienţelor sale se preci» zează în interpretarea dată de el figurii omeneşti. în cursul primăverii, face *Portretul lui Wilhelm Uhde* (colecţia R. Penrose, Londra). La prima vedere, tabloid pare o năruire de prisme ce năpădeşte întreaga pînză. Extraordinar este însă faptul că prin această zdrobire a materiei portretul rămîne ciudat de asemănător. O asemănare fizică surprinzătoare pentru toţi cei care hau cunoscut pe Uhde, şi de asemeni o revelaţie a caracterului său prin capul acela alungit, prin ochii prea apropiaţi, prin gura mică, abia schiţată, însă atît de exactă în ceea ce ea avea afectat; se ajunge chiar la redarea ţinutei de toate zilele a modelului, prin indicarea gulerului tare al unui bărbat cu maniere alese E posibil ca obişnuirea privirii cu modelul să»şi fi spus aici cuvîntul, dar revăzînd după mulţi ani acest haos caleidoscopic eşti frapat de felul cum el transmite distincţia omului, pînă şi tenul lui pal, evocat prin griuri şi galbenuri decolorate. Acest portret a fost pentru Picasso plata unei datorii de recunoştinţă faţă de un admirator fervent care, cel dintîi, a vorbit despre el în străinătate şi l»a pus în legătură cu cumpărători germani, ca Alfred Flechtheim de pildă,

marele negustor de tablouri din Berlin. Picasso i»a dăruit acest tablou lui Uhde, primind de la el, în schimb, o mică schiţă de Corot, un cap de fetiţă, ce figurează 193 la loc de cinste în bulevardul Gichy. Un alt portret

cubist din acelaşi an este cel al lui *Ambroise Vollard* **(Muzeul de artă modernă, Moscova). Şi acesta este de o asemănare izbitoare, atît de convingător încît repartiţia în faţete pare să scoată la iveală, ca printr»o luminare din interior, frămîntarea ce se petrece sub fruntea înaltă şi bombată, să dezvăluie taina de sub pleoapele somno< lente şi acea stare de veghe posacă exprimată de supra< feţele largi ale obrajilor, de nasul ca de calmuc, de trăsă» tura dreaptă a gurii mari; totul, scăldat întno lumină artificială de ocru şi de gri, ce dă acestei bizare înfă» ţişări relieful ei cel adevărat.**

Picasso petrece vara anului 191 o la prietenii lui, Pichot, în Spania, la Cadaquis. Perioada vacanţelor, contactul cu solul spaniol, acţionează din nou asupra lui în acelaşi fel: prin precipitarea unei experienţe împlinite, prin clarificarea intenţiilor proprii, duse mai departe pe drumul apucat mai dinainte. Dezintegrarea formelor se continuă, în mod metodic, prin fărîmitarea întregului spaţiu pictural şi repartiţia trăsăturilor. încă din primă« vara ce precede această călătorie datează un desen în cărbune, vestitorul seriei de femei goale ce vor fi pictate la Cadaques: prăbuşiri de dreptunghiuri şi triunghiuri ce se suprapun unele peste altele des a lungul pînzei lungi, ca ţiglele pe un acoperiş (vezi tabloul din colecţia Meric Callery). Acest desen reprezentînd un trup de femeie goală, construit din planuri geometrice, avea să fie expus în aprilie 1911, împreună cu alte optzeci de desene şi gravuri de Picasso, de către Alfred Stieglitz, dinamicul promotor al artei noi în Statele Unite, în galeria sa din New York. Această primă expoziţie personală a lui Picasso în America produse un adevărat scandal. Indignarea şi zeflemeaua luară desenul amintit mai sus drept ţintă a atacurilor, botezîndud « scara de salvare» *(fire escape).*

La jumătatea drumului dintre această transpunere a realului şi pierderea completă a identităţii lui, se situează *Fata cu mandolină* **(colecţia R. Penrose, Londra). Aici, epurarea geometrică mai păstrează încă ceva din graţia blondă a trupului feminin, cu rotunjimea unui sîn tînăr ridicîndu'se din mijlocul prismelor colţuroase, şi rafinamentul unei tonalităţi sidefii. In lucrările executate la Cadaquis se desăvîrşeşte la Picasso ruptura definitivă cu facilitatea lecturii picturale. 194**

Atunci începe perioada cea mai ermetică a artei sale. De pildă, *Cîntăreţul la ghitară* (colecţia André Lefèvre, Paris) cu forme îmbucătăţite şi repartizate cu o asemenea vigoare, încît nu mai rămîne nimic din aspectul lor familiar ce<ar putea îngădui să se reconstituie un ansamblu inteligibil. Doar cîteva puncte de reper, cîteva atribute figurative îl ajută pe spectatorul dezorientat să se menţină pe calea cea bună, ca şi cum ele har da cheia pentru descifrarea unui rebus.
Toamna, la întoarcerea de la Cadaqués, Picasso pictează *Portretul lui Kahnweiler* (colecţia Charles B. Goodspeed, Chicago) care, în comparaţie cu portretele lui Vollard şi Uhde, constituie o înaintare rapidă pe drumul dezin» tegrării: oglindirea faţetelor copleşeşte, răstoarnă trasă» turile, răspîndindiwle de<a lungul pînzei. Acest portret cu ceea ce<i mai rămîne din fragmentarea realului, părul împărţit în două de o cărare, o mică mustaţă îngrijită, pleoapa construită ca o deschizătură de sertar, este rezultatul unei laborioase studieri a modelului. « M<a pus să»i pozez de vreo douăzeci de ori », îşi aminteşte Kahnweiler.
De fapt, pictorii cubişti pornesc de la o nouă optică a realităţii. Ei introduc domnia obiectului, nu aşa cum acesta se prezintă ochiului omenesc, dintrmn punct de vedere fix, sub aparenţa sa înşelătoare, ci în existenţa lui proprie, în multiplicitatea aspectelor sale. Mulţi ani aveau să mai treacă pînă cînd literatura va descoperi ca mijloc de expresie simultaneitatea, evident mult mai uşor de realizat prin cuvinte decît prin transpunerea pe o suprafaţă plană a momentelor de percepţii succe» sive ale aceluiaşi obiect din spaţiu. Concepţia portretelor cubiste este foarte apropiată de celălalt mijloc de expresie al literaturii moderne — monologul interior; fiinţa umană este redată printno coexistenţă de forme, aşa cum în literatură va fi redată printno coexistenţă zbuciumată de mişcări emotive, de impresii vizuale, de amintiri şi de asociaţii de idei.
Noua expresie plastică, reducînd un obiect compus din curbe la construcţia lui subadiacentă în cuburi sau prisme, face mai dificilă lectura aspectelor sale simultane. Juan Gris, a cărui concepţie pur intelectuală a cubismului avea să servească adesea la fundamentarea unei explicaţii teoretice a artei noi, a numit această prezentare a unui
obiect din diverse laturi — de sus, de jos, văzut trans» versal sau din interior — « cubism analitic », şi definiţia a căpătat drept de încetăţenire.
La dificultatea interpretării se adaugă ritmul particular al repartiţiei fragmentelor disparate ale subiectului văzut prin

întreaga pînză, acel soi de frenezie la care participă fondul însuşi. Ca şi cum în centrul tabloului s<ar fi produs o explozie, fragmentele tind să fugă spre margini. Această nevoie a unui ritm propriu, care<l stăpîneşte pe Picasso, determină forţa unei astfel de explozii haotice. In dorinţa de a depăşi orice limită picturală, el visează diverse posibilităţi de a traduce forţa centrifugă a viziunilor sale. « Cu mult înainte de Calder, spune Kahnweiler, Picasso se gîndise la sculpturi puse în mişcare de un mecanism oarecare, la tablouri care să se animeze, precum acele ţinte de la barăcile de tir din bîlci.» Neputînd să imprime tablourilor lui o mişcare reală, Picasso se mulţumeşte cu o îmbucătăţire ritmică, cu o agitaţie interioară.

La abandonarea unui punct de vedere unic al formei inteligibile se adaugă abandonarea culorii. La aceasta din urmă, doi factori şi»au adus contribuţia lor. Despuind, ca o reacţie contra impresioniştilor, obiectul de aspectele lui accidentale, momentane, cubiştii se opresc la ceea ce constituie valoarea lui durabilă: tonul local. La Picasso îndeosebi, conform unei legi care îi este proprie, violenţa coloritului dispare de îndată ce accentul cade pe o nouă concepţie a formei, ca şi cum artistul n<ar vrea să distragă atenţia spectatorului de la esenţialul a ceea ce el ţine să»i comunice. Marile lui reuşite, culmile expresiei sale se reduc aproape totdeauna la camaîeu*. Tonurile blonde şi argintate, cu uşoare umbre verzui ce domină încă în *Fata cu mandolină,* **cedează încetul cu încetul în faţa griurilor şterse, a galbenurilor spălăcite, a beju» rilor opace.**

O dată cu acest refuz al culorii, Picasso se privează nu numai de un mijloc de seducţie, dar şi de acela al acce< sibilităţii la o artă din ce în ce mai închisă. El neagă, totuşi, că pictura sa ar fi devenit de neînţeles. «Nu înţeleg engleza, spune el, dar de ce să mă supăr pe altul şi nu pe mine, că nu înţeleg ceea ce ignorez? » Zervos

aduce în sprijinul acestei fraze un argument semnificativ: « întno zi, vorbind cu Picasso despre reproşul ce i se făcea adesea că suprimase realul în pictura din vremea aceea, el luă de pe masa mea mai multe reproduceri fotografice ale lucrărilor respective şi desenă pe marginea lor, trăsătură cu trăsătură, imaginea obiectelor reprezentate. . . Toate

---

* Pictură executată în diferite tonuri ale aceleiafi culori (n.r.).

elementele realului fuseseră scrupulos păstrate, dincolo de transpunerea lor în tablouri. »
Despuierea devine totuşi din ce în ce mai riguroasă, operele cubiste din această epocă sînt, asemenea mani» festărilor unei religii noi, de o austeritate fanatică. Golite de culoare, de orice atracţie a formei, de tot ceea ce>ar putea să le prezinte ca amintire a realului, aceste pînze nu păstrează decît un ritm interior, ele sînt scandate de verticale sau, mai tîrziu, îndreptate către o compoziţie triunghiulară, ca şi cum s*ar uşura înălţîndu»se. Titlurile pe care le păstrează par o sfidare la adresa formelor purificate, geometrice, aproape anonime, pe care le înfăţişează. Orice iz de senzualitate este înlăturat din aceste pînze care se numesc încă, bunăoară, *Femeie culcată pe un divan* (colecţie particulară), pictată în iarna următoare întoarcerii de la Cadaqués şi unde abia se profilează, între dreptunghiurile îmbucate, rotunzimea unei coapse ori a unui sîn. Totuşi, Picasso neagă că ar fi vrut să abandoneze reprezentarea ome» nescului, îşi recunoaşte chiar raporturi afective cu tablourile de aparenţă strict abstractă, după cum va condamna mai tîrziu arta nonfigurativă. « Spre neno» rocirea, şi spre fericirea mea, poate, eu pictez numai lucrurile care îmi plac », a declarat întno zi. Această legătură afectivă dintre obiectul reprezentat şi pictor, lui i se pare atît de importantă, încît wa spus o dată lui Kahnweiler aceste cuvinte foarte caracteristice: «Găsesc monstruos ca o femeie să picteze pipe, de vreme ce nu fumează cu pipa ».
Pentru a facilita lectura unei transpuneri din ce în ce mai depărtată de obiect, cubiştii se îndreaptă către natura moartă, aleg de preferinţă temele cele mai simple şi mai familiare, iau totdeauna ca teren dé expe< rienţă aceleaşi obiecte, cu care spectatorul începe să se obişnuiască. Ceea ce este mai banal în viaţa cotidiană îşi 197 face, graţie lor, intrarea triumfală în artă: o cutie cu
chibrituri, un pachet de tutun, un pahar, o farfurie, un fruct sau o carte.
Jean Metziriger, un alt teoretician al cubismului, va scrie mai tîrziu: « înainte de noi, nici un pictor nu avusese preocuparea să pipăie obiectele pe carele picta ».
Dacă cubismul continuă să producă scandal, el suscită totodată, asemenea oricărei religii militante, convertiri fanatice. Braque şi Picasso nu mai sînt nişte izolaţi în eforturile lor anonime.
Un tînăr compatriot al lui Picasso li se alătură lor. Juan Victoriano Gonzales este cu şase ani mai mic derît Picasso.

Şi»a &cut studiile la Şcoala de Arte şi Meserii din Madrid. A părăsit ţara La vîrsta de nouăsprezece ani, eschivîndu(se de la serviciul militar. Dat ca nesupus din pricină că n»a putut, din lipsă de bani, să plătească impozitul de scutire, va fi toată viaţa hărţuit de faptul că nu i se acordă paşaport. Debarcă la Paris cu şaisprezece franci în buzunar, dar are adresa lui Picasso. Este unul dintre primii careri spun acestuia «iubite maestre», ceea ce, după Gertrude Stein, îl agasează rău pe artist, care, imitîndud, începe şi el sări spună lui Braque: «scumpe maestre». Duşman declarat a tot ceea ce este solemn, Picasso păstrează, chiar în culmea gloriei, acest dispreţ pentru emfază, şi chiar şi astăzi i se întîmplă să reteze un « scumpe maestre » prea respectuos printrnin gest scurt, printrmn zîmbet amuzat: «Eu nu sînt chiar atît de maestru...» Dar dacă exuberanţa compatriotului său, care ia numele de Juan Gris, dacă respectul acestuia prea accentuat îl excedează, Picasso îşi aminteşte prea bine debuturile lui dificile, spre a nud lăsa în mizerie. « îl ajută pe Juan Gris, care îşi avea colţul lui de şervet la masă», poves» teşte Fernande, care adaugă că erau pe atunci atît de lipsiţi de lingerie, încît a trebuit sări spună într<o zi lui Apollinaire: « N<am decît un şervet, aşezaţi»vă în aşa fel, întrucît sînteţi patru, ca să vă puteţi folosi fiecare de cîte un colţ. S<a adoptat acest sistem, care i»a inspirat lui Guillaume o povestire: *Şervetul poeţilor ».* Juan Gris este un bărbat frumos, brunet, cu un ten foarte închis, cu ochi extrem de mari, negri, plini de sclipiri albăstrii în pupilele albe. Desenator foarte îndemînatic, a lucrat la Madrid pentru revistele umoristice şi a colaborat la Paris la *Assiette au Beurre,* la *Cri de Paris,* la *Charivari.* In curînd îşi încearcă puterile şi în pictură, în 1910 face cîteva mari acuarele realiste, ca şi cum ar vrea să»şi însuşească un «repertoriu al formelor». E în el o tenacitate lucidă, fiind în orice moment con» ştient de importanţa a ceea ce realizează şi de scopul pe care îşi propune să»l atingă. într»o zi îi spune lui Max Jacob: « Eu mîngîi totdeauna un cîine cu mîna stîngă, pentru ca, dacă mă muşcă, să» mi rămînă mîna dreaptă pentru pictură». Picasso avea să»i şoptească o dată lui Kahnweiler, în faţa unuia din tablourile lui: « E bine cînd un pictor ştie ce vrea ». în acel moment, Juan Gris nu mai era printre cei vii.

în timpul vieţii lui, această luciditate, această încordare, pornită dintr»o foarte mare ambiţie şi din susceptibilitatea unui timid, îl agasau pe Picasso. Gertrude Stein se interesează de primele încercări cubiste ale tînărului spaniol, ea găseşte la el o exactitate de natură mistică. Mai tîrziu,

Picasso avea s»o întrebe: « Spune»mi, de ce aperi atîta opera lui; ştii bine că n»o iubeşti». Dar Gertrude Stein tace, deoarece ea avea pentru persoana lui Juan Gris o reală afecţiune Acesta începe să se afirme în umbra lui Picasso. Primul tablou pe care»l expune la Salonul Independenţilor e un portret intitulat: *Omagiu lui Picasso.* «Acest portret este cu desăvîrşire idiot», scria atunci Vauxcelles. Din 1911, Kahnweiler se interesează de Juan Gris şi»i cumpără întreaga producţie

Adeziunile la cubism devin din ce în ce mai numeroase Cubismul, spune Waldemar George, «a favorizat dezvoltarea şi înflorirea celor mai eterogene persona» lităţi». Oricît de deosebiţi ar fi cei care se îndreaptă spre el, toţi au comun o măiestrie incontestabilă a meşteşugului S»ar fi putut crede că dezintegrarea forme» lor era susceptibilă de a atrage pictorii nesiguri de posibilităţile lor, pe cei mai puţini încredinţaţi că se vor putea afirma pe cale «normală», dar în realitate s»a întîmplat tocmai contrariul. Pe Juan Gris numai « exacţi» tatea mistică » ha condus spre cubism. Pe Louis Mar» coussis măiestria unui desenator excepţional este aceea care ha făcut să urmeze această cale Apollinaire a subliniat tocmai această trăsătură caracteristică, atunci cînd scria în *Pictorii cubişti,* apărută în 1913, că cubismul

e o revoluţie care « repune la locul de onoare ordinea şi meşteşugul ».

Louis Marcous, Cu doi ani mai mic decît Picasso, născut la Varşovia şi venit la Paris în 1903, unul din cei mai vechi prieteni ai lui Max Jacob, fusese dotat de ApollU naire, totdeauna foarte ingenios în acest domeniu, cu numele de Marcoussis, care era al unui sat din apro» pierea Parisului. Măiestria lui în portretul desenat sau gravat nu era întrecută decît de a lui Picasso. tn perioada de întronare a cubismului, îşi cîştigă viaţa uşor, ca desenator de o plăcută frivolitate la *Vie parisienne.* Alăturînduise cubiştilor, el are, pe plan material, totul de pierdut şi nimic de cîştigat. Lăsînd totul la o parte, « a dat cu piciorul beneficiilor », spune André Salmon, care îşi aminteşte bine impresia produsă de această nouă recrutare: «Fusesem martor, în strada Ravignan, la naşterea, la înfiinţarea cubismului . . . Dar mă întreb dacă atunci nu eram orbit de un fel de năuceală a cărei magie o deţinea Picasso! Scăpărătoarea adeziune a lui Louis Marcoussis fu aceea care mă întări în certitude nea mea». Colaborarea lui Marcoussis are, pe plan personal, şi alte consecinţe pentru Picasso. Marcoussis trăia cu o tînără prietenă încîntătoare, Marcelle Humbert. Chiar Fer» nande fu

aceea care, cu nepăsarea ei de femeie sigură de frumuseţea sa, sau cu lipsa de instinct proprie indolenţei sale, se împrieteni cea dintîi cu Marcelle. Tînăra prietenă a lui Marcoussis este, ca fizic, opusul ei, are o mare vioiciune şi farmecul neprevăzutului. Gertrude Stein o găseşte, întrso zi cînd iau masa toţi patru la ea acasă, « micuţă şi perfectă », înţelegînd afecţiunea protectoare pe care i»o acorda Fernande. In acel timp, Picasso simte că nu poate lucra aşa de bine în bulevardul Clichy, cum lucra la Bateau/Lavoir. Şi fiindcă nu poate recupera vechiul atelier, închiriază altul în acelaşi loc. Reîncepe să iasă seara şi se duce adesea la circul Medrano şi la cabaretul Ermitage, ce se afla în drumul său spre casă, în bulevardul Clichy.

Vara anului 1911, el şi»o petrece la Céret, în Pirineii Răsăriteni, unde se instalase Manolo şi unde îl însoţeşte şi Braque. Max Jacob care, doi ani mai tîrziu va veni săişi întîlnească prietenul la Céret, îi va face lui Apolli* naire o descriere pitorească a locului: « Un oraşel drăguţ, 200 la poalele munţilor Carpaţi sau Karpaţl Populaţia lui e de circa foo pînă la 10.000 de locuitori. Acest număr mic de locuitori, adaugă el — şi această explicaţie este deosebit de savuroasă în gura lui — se datoreşte fără îndoială abundenţei de pederaşti şi eteromani a căror singură ocupaţie e să stea prin cafenele. Aşezat între livezi bogate în arbori fructiferi şi cărămizi, oraşul priveşte cu alean un torent ce«l ocoleşte, ca şi cum i/ar fi silă de el. . . Se pare că munţii sînt îmbălsămaţi de cimbru, lavandă şi rosmarin, dar eu nu m<am dus pînă

Ca totdeauna, în perioadele lui de vacanţă, Picasso lucrează cu furie. Exploatează noile posibilităţi, ca şi cum o simplă deplasare i<ar fi deschis noi orizonturi. Ritmul interior imprimat pînzelor sale îl îndeamnă să folosească tot mai frecvent tema cu muzicieni, care corespunde cel mai bine acestei ordonări fărîmiţate. La Ceret pictează *Acordeonistul* (The Solomon R. Gug< genheim Museum, New York). Epoca lui « ermetică » atinsese atunci apogeul. Tabloul, care purta pe dosul pînzei titlul *Ciret,* fu multă vreme considerat de vechii lui posesori ca un peisaj local. O lectură mai atentă a prismelor suprapuse şi îmbucate permite totuşi să se distingă un cap înclinat, braţele îndoite ale fotoliului lăsate în jos, indicarea burdufului şi a clapelor instru« mentuluL

Cîntăreţtd la clarinet (colecţia Douglas Cooper, castelul din Castille, Gard) pictat în iarna 1911—1912, e ordonat în aceeaşi compoziţie triunghiulară, cu elansarea prismelor în sus, printr«o viguroasă înălţare în diagonală. Această ordonare pare să fie la Picasso una din acele orientări pornite

din instinct, la care el ţine Ca multe căi pe care le apuca pentru a le părăsi apoi, aceasta avea să dea naştere unei mişcări care luă ca deviză şi ca titlu denu« mirea de *Secţiunea de Aur.* Compoziţia piramidală este de fapt o cucerire a Renaşterii la apogeul ei, ea ritmează opera lui Leonardo da Vinci, mai ales începînd cu perioada lui milaneză. Maestrul florentin, pentru care arta era o argumentare mentală, adoptase această îmbu< care de triunghiuri interioare şi exterioare, cu încrucişări de diagonale pronunţate, înainte chiar de a<l fi întîlnit pe Luca Pacioli, unul din acele spirite precise şi subah terne care erija în legi inspiraţiile adevăraţilor creatori

Formule atît de atrăgătoare ca *Secţiunea de Aur,* enunţată încă de Vitruviu, sau *Divina proporţie* aveau să supravie» ţuiască unei viziuni plastice renegate cu vehemenţă. Cubiştii, din ce în ce mai numeroşi, şi în căutarea unui program, ca orice mişcare ce reuneşte individualităţi divergente, luaseră obiceiul să se întîlnească duminică după masă în atelierul lui Jacques Villon, la Puteaux. Villon, pe adevăratul său nume Gaston Duchamp, îşi alesese ca pseudonim numele poetului său favorit; la fel ca Juan Gris şi Marcoussis, el se alătură cubismului, în acest an 1911, părăsind o îndeletnicire sigură de desenator pentru revistele umoristice sau satirice careù garanta independenţa. Este urmat de întreaga familie, adică de sora lui Suzanne Duchamp şi de cei doi fraţi, sculptorul Raymond Duchamp»Villon şi pictorul Marcel Duchamp. Jacques Villon a înţeles ce forţă de disciplină şi ce putere de ordine ascundea cubismul şi s»a hotărît să exprime aceste elemente într»o ideologie şi un program. Pictori ca Albert Gleizes şi prietenii săi Metzinger, Delaunay, Léger, La Fresnaye şi alţii voiau să fie inde» pendenţi de Picasso, dar cu toţii discutau despre comu» nitatea scopului lor, despre constanta creaţiei lor. Din aceste discuţii se născu grupul reunit sub denumirea *Secţiunea de Aur,* a cărui expoziţie din toamna lui 1912 avea să constituie un eveniment important în istoria artei. Gertrude Stein, care a trăit împreună cu prietenii ei pictori clipele lor grele, le împărtăşeşte acum şi triumful. « Viaţa cubiştilor deveni foarte veselă . . . Toţi erau voioşi, apăreau din ce în ce mai mulţi cubişti, unii luînd<o în glumă, se vorbea de cutare ca de cel mai tînăr dintre cubişti, cubismul era acum destul de acceptat ca să se poată vorbi de cel mai tînăr dintre cubişti, în fine acesta exista şi toată lumea era veselă. » în opera lui Picasso, aşa cum a continuata el la Céret, se afirmă mai multe elemente noi. împreună cu Braque, alege atunci un format neuzitat pentru pînzele lor:

ovalul, căzut de mult timp în desuetudine, după ce servise îndelung pictura de agrement. Pare ciudat ca o artă atît de austeră cum e cubismul să»l folosească din nou, ca tocmai această explozie a formelor geometrice să abandoneze strictul cadru dreptunghiular. Poate că dezacordul dintre conţinut şi curba careul circumscrie era intenţionat. Braque va spune mai tîrziu că datorită
ovalului, el « a regăsit sensul orizontalei şi al verticalei». Probabil că ritmul centrifug, care porneşte din mijlocul unei pinze dreptunghiulare şi se opreşte în mod necesar în punctele moarte ale unghiurilor, ha condus pe cubişti la această economie a suprafeţei pictate. Catalogul expoziţiei lui Picasso de la Artele Decorative din vara lui 19/j menţionează circa treizeci şi cinci de tablouri ovale, pictate în cea mai mare parte între 1911 şi 191 *y* Unul dintre cele dintîi este *Bărbatul cu pipă,* pictat la Ciret (colecţie particulară). Punctul de reper al tabloului, un fel de cui de care sînt agăţate formele în cădere, e constituit de pipă, de un colţ al gurii şi jumătate dintr»o mare mustaţă răsucită. în aceeaşi pînză apar, încă discrete, litere de tipar, care figurau chiar în unele naturi moarte precedente şi vor reveni — ca şi mustaţa — din ce în ce mai frecvent. Kahnweiler numeşte procesul psihologic al acestei conturări a obiectului în jurul unui detaliu real cu un cuvînt german greu de tradus: *Hineinsehung;* el ar fi o introducere la lectura tabloului, un ghid vizual, dar şi o reacţie contra «scrierii artistice ». Proza cotidianului ridicată la înălţimea artei, reabilitarea umilului este aportul parti< cular al cubiştilor. Picasso va spune într»o zi: « Tablou» rile se fac totdeauna aşa cum prinţii îşi fac copiii lor: cu ciobăniţe! Nimeni nu face portretul Parthenonului; nimeni nu pictează un fotoliu stil Ludovic al XV«lea. întocmeşti un tablou cu o cocioabă din Sud, cu un pachet de tutun, cu un scaun obişnuit ». Printre tablourile pictate atunci la Căret există un *Evantai* (fosta colecţie Paul Guillaume), un *Evantai cu pahare ţi o vioară* (fosta colecţie Paul Guillaume şi fosta colecţie Alphonse Kann). Pictează un *Clarinet* (colecţia Vincenc Kramar, Praga) avînd alături, un pahar, o pipă, cîteva cărţi de joc, un ziar şi chiar un tub (Galeria Paul Rosenberg). Cînd Picasso părăseşte C6ret, stăpîneşte într»o asemenea măsură toate elementele artei lui din prezent, încît e gata să apuce o cale nouă. Dar toamna anului 1911 îi rezervă o aventură penibilă care, oricît de burlescă ar fi ea, riscă să ia o turnură tragică. Originea ei e mai veche şi se datoreşte gustului lui Apolli» naire pentru orice fiinţă umană pitorească, pentru existenţele din

marginea societăţii, gust ce însoţeşte 203 într»un mod ciudat la el dorinţa de respectabilitate.

De pe vremea cînd mama lui îl pusese în faţa nevoii de a<şi cîştiga singur existenţa şi cînd conducea, cu o totală incompetenţă, *Ghidul Rentierului,* cunoscuse pe unul din acei oameni care<l atrăgeau mult, şi care era unul dintre cei ce nu pornesc la asaltul citadelei sociale, ci abandonează: un declasat voluntar. Géry Piéret, fiul unui magistrat belgian, ce alesese o viaţă de aventuri ale cărei meandre aveau să rămînă necu» noscute chiar şi de prietenii lui, dispunea de un bogat bagaj de întîmplări mai mult sau mai puţin uşor de mărtu» risit şi de o elocvenţă deosebită spre a le povesti, careul încînta pe Apollinaire şi avea să le folosească el însuşi în scrierile lui. Géry Piéret, din pasiune pentru risc, vrînd să arate pînă unde putea să meargă îndrăzneala sa, ori poate urmărit de nevoia de bani, furase prin 1907 nişte statuete — spaniokxromane, precizează Apolli» naire — de la Luvru. El îi vîndu lui Picasso două din aceste măşti de piatră. După spusele Fernandei, i le făcuse cadou, fară a indica provenienţa, «dar sfătuin> du«l, totuşi, să nu le lase la vedere ». Mărturiile cele mai contradictorii se îngrămădesc însă aici spre a învălui în beznă nişte fapte şi aşa destul de neclare şi încîlcite. Mai pe urmă, Apollinaire îi împărtăşi unei fete — de care era îndrăgostit şi faţă de care voia să rămînă basma curată — că îl prevenise pe Picasso despre provenienţa statuetelor şi îl îndemnase să le înapoieze muzeului Luvru simulîndu<se o campanie de presă. «I s<ar fi propus ziarului *Le Matin* să arate publicului că tezaurele de la Luvru nu erau destul de bine păzite, furîndu*se mai întîi o statuie — mare vîlvă — apoi alta — şi mai mare vîlvă ». Dar Picasso voia să le păstreze pentru sine şi sfîrşi prin a»i spune lui Apollinaire că le « sfărîmase spre a dezlega anumite taine ale artei, antice şi barbare totodată, din care se născuseră». După André Billy însă, Apollinaire deţinea el însuşi o mică statuetă furată şi, în loc să o restituie, aşa cum îi propunea lui Picasso, o ţinea pe şemineu.

în 1910, Géry Piéret se întoarse din America, unde făcuse avere. Dar pierdu foarte repede totul la curse şi, în luna mai 1911, fură din nou o statuetă de la Luvru; Apollinaire pare săsl fi silit să o ducă numaidecît înapoi, însă în zadar, şi, în aşteptare, îl găzdui la el în calitate

La 2i august se produse furtul *Giocondei.* Lumea întreagă este emoţionată. Piéret consideră că a sosit momentul să se scoată în evidenţă. Amestecînd în capul lui zăpăcit mîndria unei isprăvi imposibile cu nevoia de bani ceri hărţuia

încontinuu, el duce ultima statuetă furată la *Paristjoumal.* Era o ocazie neaşteptată pentru o gazetă de senzaţie, care se grăbeşte să publice un articol despre neglijenţa de la marele muzeu naţional, atît de uşor de prădat, şi expune statueta înainte de a o restitui. Prudent, Piéret dispare

Poliţia anchetează. Apollinaire crede, cum crede şi poliţia, că Piéret a furat *Gioconda,* şi se simte el însuşi suspectat. Picasso tocmai se întorsese de la Céret. Aici, relatările se bat cap în cap, pînă la cele mai mici amănunte. După Fernande, Picasso har fi întîlnit din întîmplare pe Guillaume Apollinaire care, speriat, i«a spus că e urmărit de poliţie Apollinaire însă povesteşte că s<ar fi dus numaidecît la Picasso pentru ari explica ce urmări neplăcute ar putea să aibă gestul său nefericit de a fi distrus operele furate . . . « Am dat de un om îngrozit, care mi<a spus că mă minţise, statuetele fiind intacte ». Noaptea aceea de groază, Fernande a trăit*o împreună cu ei. Păreau amîndoi nişte copii înspăimîntaţi, se gîndeau chiar să fugă peste hoatare După o lungă seară de aşteptare, se hotărăsc să se ducă şi să arunce în Sena o valiză conţinînd sculpturile respective Poliţia făcuse între timp percheziţie la Apollinaire acasă şi el era fără îndoială filat Poliţiştii puteau să dea năvală dintr>o clipă 9ntr*alta şi la Picasso. întrmn asemenea caz, trebuiau să afecteze calmul cel mai desăvîrşit. Noaptea de groază se transformă întrmn roman poliţist Nici Picasso nici Apollinaire nu ştiau să joace cărţi, dar în seara aceea, aşteptînd clipa cînd să pornească în expediţia lor nocturnă, se prefaceau că joacă amîndoi cărţi, cu o seriozitate ce nu har fi înşelat nici pe cel mai novice « copoi ». Fernande se întrebă mai tîrziu dacă ei nu jucau, unul faţă de celă* lalt, un fel de comedie. La miezul nopţii, pornesc pe jos, cu valiza lor. Pe la orele două noaptea se reîntorc, extenuaţi, cu valiza tot încărcată. Rătăciseră pe malurile Senei, dar crezîndu<se urmăriţi, ruavuseseră curajul să se descotorosească de povara lor.

Apollinaire îşi petrece noaptea la Picasso. A doua zi — după André Billy, iniţiat de la început în această afacere burlescă — Apollinaire s*a dus la *Paristjournal* (după Apollinaire însă, Picasso fu acela care făcu acest gest). « El se gîndise să restituie în mod anonim statuetele, prin intermediul acestui cotidian, care îşi va face din asta o bună reclamă. *Paristjournal* acceptă, dar poliţia nu vru să ştie de glumă, şi a doua zi, după o nouă perche» ziţie, Guillaume fu arestat. » Din domeniul mistificării şi al fricii, mai mult sau mai puţin imaginară, afacerea trece pe planul unei lugubre realităţi. Apollinaire e aspru interogat de judecătorul de instrucţie şi e

înfundat la închisoarea Santé. Dacă pînă acum fiirtase cu aspectele întunecate ale vieţii, din gust pentru pitoresc, se vede deodată prins în angrenajul implacabil al unei maşinării judiciare a cărei duritate nici n*o bănuise. Poemele scrise la Santé reflectă stupoarea lui de copil răsfăţat:

Cînd să păşesc în carceră M-.au pus de nuam despuiat, Şi ţipăto buhă maşteră: Guillaume, unde tetamcuiat?

Pentru acest om eminamente sociabil, totdeauna supra» licitat, totdeauna în întîrziere la întîlniri, izolarea e o încercare penibilă:

Cît deâncet trec ceasurile, Ca un dric spre cimitir.

La primul interogatoriu s*a ţinut tare; din cavalerism, a vrut să*şi acopere ex< secretarul şi mai ales prietenii, dar două zile de regim celular au fost de ajuns pentru a>l face să spună tot ce ştie. Picasso e implicat şi în zorii unei dimineţi e adus la judecătorul de instrucţie. Confrun» tarea cu Apollinaire îl tulbură profund. Vede înaintea lui un Guillaume pe care niwl mai recunoaşte, cu faţa răvăşită, palid, neras, cu gulerul rupt, cu cămaşa descheiată, încolţit cu întrebările de către judecător, Picasso se încurcă. « Guillaume declarase tot felul de lucruri adevărate şi neadevărate», povesteşte Fernande. Apollis naire la rîndul lui se sperie şi mai rău: « Prietenul meu. . . neagă că ar şti ceva din toată această afacere. Mă credeam pierdut», va scrie el mai tîrziu. Ferindu*se de poliţia pornită pe urmele lui, Géry Piéret, plin de noua lui 206
importanţă, trimite scrisori la ziare, iar după ce află de arestarea lui Apollinaire, îi scrie şi judecătorului cerînd ca fostul său patron să fie scos din cauză. Picasso n<a fost inculpat, dar rugat să rămînă la dispoziţia jude» cătorului de instrucţie

în toiul unui scandal răsunător, prietenii credincioşi ai lui Apollinaire se agită, ei semnează o petiţie pentru a fi pus în libertate. Dar el cunoaşte atît experienţa obişnuită a trădărilor cît şi a renegărilor ruşinoase. «Am fost de la început atacat, şi uneori mîrşav, de antisemiţi care nu puteau să<şi închipuie că un polonez n*ar fi evreu », scrie el mai tîrziu. « Léon Daudet merse pînă acolo, încît negă că ar fi votat pentru mine la premiul Goncourt.» Dar, graţie zelului adevăraţilor prieteni, detenţiunea lui Apollinaire, care simţea că deznădejdea îi zdruncină « raţiunea debilă », va fi de scurtă durată. Negarea în faţa judecătorului de instrucţie nu ha clătinat cu nimic prietenia: avea pentru Picasso, povesteşte Philippe Soupault, « o afecţiune, o dragoste atît de ciuda« tă, că nimic n<o putea atinge». Primejdia comună îi

solidarizează chiar şi la nenorocire, căci multă vreme după aceea se simt încă urmăriţi. Sentinţa de nevinovăţie a lui Apollinaire nu fu pronunţată decît în ianuarie 1912. Această întîmplare penibilă a lăsat oarecare urme în spirite, ha conferit lui Apollinaire « o anumită faimă de aventurier puţin cam suspect», notează Paul Léautaud. Apollinaire însuşi va păstra în conştiinţa lui o amintire dureroasă despre toate acestea. Nevoia ascunsă de a repara o reputaţie întinată îl va chinui multă vreme şi poate că ea l«a determinat mai apoi să se angajeze volun« tar în armată.

Peripeţia acestei afaceri este ultima pe care Fernande o va trăi alături de Picasso. într«o zi, Gertrude Stein se duse sări vadă la atelierul său din strada Ravignan. Dar nuri găsi acolo şiri lăsă la uşă, mai mult ca să se amuze, cartea ei de vizită. Cînd reveni, el lucra la un tablou pe care era scris « Frumoasa mea » şi unde lipise, în partea de jos, acea carte de vizită. Gertrude Stein * ■ ^ '' ^ernande nu este în mod sigur

n spuse Alicei Toklas. ... ,, frumoasa mea'', şi mă

întreb cine ar putea să fie ».

Nimeni nu cunoştea atunci numele acestei femei: pre< numele ei real era Eva şi pe acesta Picasso îl facu celebru, 207 accentuînduri, ca spre a sublinia că, în ciuda vieţii lu

ıamoroase zvăpăiate, ea era pentru el prima femeie a Creaţiei. Pe cînd ea trăia cu Marcoussis, se duceau adesea toţi patru, împreună cu prietenii lor, la cabaret. Pe atunci era la modă un cîntec, lansat recent de Fragson, cu un refren antrenant: « O, Manon, frumoasa mea, inima*mi te salută ».

Fiecare femeie ce intră în viaţa lui Picasso e ca şi cum ar fi prima lui iubită. Era în acea vreme de o sensibilitate mereu proaspătă, de un sentimentalism de licean. Refrenu 1 se asociază cu această delicioasă mică făptură. Simte nevoia, ca orice îndrăgostit pasionat, de a*şi striga fericirea în faţa lumii întregi. Aventura lor clandes* tină nu*l mai satisfăcea. Rup amîndoi legăturile lor vechi şi într*o bună zi dispar pe neaşteptate, spre a evita orice explicaţii. Fernande dă dovadă de multă demnitate în această despărţire, cu care se încheie de fapt viaţa ei. Se mulţu* meşte să scrie în memoriile

sale: « Marcou&is, spiritual înainte de toate, făcu din ^ărăciunile sufleteşti, cauzate de Picasso, un desen pentru la *Vie parisienne* şi parcă văd şi acum un Marcous fericit şi ţopăind de bucurie, privind spre un Picasso care se îndepărtează împovărat. » Cu toate acestea, Picasso se bucură de fericirea lui, ca şi cum ar fi la prima sa experienţă de acest gen. Cei doi îndrăgostiţi se duc la Avignon, însă, întîlnind acolo nişte prieteni, nu rămîn prea mult în acel oraş. Ei nu au nevoie de nici un martor al fericirii lor. O apucară spre Ct^ret, dar şi aici dau de prea mulţi prieteni, de prea multe amintoi ale trecutului. Se

opresc la Sorgues*sur* l'Ouveze (Vaucluse), unde*şi petrec vara. în absenţa lor, Kahnweiler e însărcinat să aranjeze lucrurile la Paris. Picasso trage cu buretele peste viaţa lui de mai înainte, ca şi peste aceea a Evei. Kahnweiler mută atelierul din strada Ravignan în cel din bulevardul Raspail, unde artistul se va întoarce toa^^a. « Voioşia Franţei îl seduse încă o dată pe Picasso, scrie Gertrude Stein, lucra enorm de mult. »
Această cotitură a vietii lui
^te totodată o linie de demar* »
caţie în ^ta sa, şi ^ta nu datorită unei coincidenţe, ci datorită

raportului de la cauză la efect. O revizuire sentimentală e totdeauna însotită la el de o revizuire creatoare. Teoreticienii cubismului au numit a doua perioadă care începea atunci « cubismul sintetic », spre 20

8a«l diferenţia de « cubismul analitic ». Picasso a rămas totdeauna în afara teoriilor, şi aşa după cum lăsa altora grija de a da un titlu tablourilor sale, îi lăsa să facă la fel cînd îi etichetau arta.

Transformarea tainică şi profundă ce se produce atunci în el este definită de Apollinaire (al cărui instinct, afirmă Billy, har fi făcut să se gîndească la Bouguereau) pictură conceptuală, ca şi cum trecerea de la cubismul analitic la cel sintetic ar fi fost un act deliberat, prevăzut şi calculat. Adevărul este că în epurarea formelor fusese atinsă o limită pe care Picasso n»o mai putea depăşi, în *Pictorii cubişti,* **publicată de Guillaume Apollinaire în 1913 şi considerată de prietenii lui ca evanghelia picturii noi, el vorbeşte de asasinatul anatomiei comis de Picasso cu ştiinţa unui mare chirurgian. în** *Femeia cu ghitară* **(Museum of Modern Art, New York) care datează probabil de la finele anului 1911, acest asasinat e săvîrşit cu o**

rigoare absolută, în profitul unei construcţii triun< ghiulare, al unei maşinării în care prismele se îmbucă în planuri din ce în ce mai largi, cu muchii deosebit de

Constructiviştii olandezi, ca Piet Mondrian, aveau să se inspire de la opere de acest gen. De aici porni mişcarea ce culmină în 1920 şi care imprimă o pecete adîncă în toate artele, în arhitectură, în decoraţia de interior, în afiş şi chiar în lucrări tipografice. Viaţa cotidiană căpătă un aspect nou. Dar, « dacă aruncăm o privire în urmă asupra a tot ceea ce au realizat mii de pictori şi desena» tori influenţaţi de cubism, scrie Alfred Barr, e greu să se găsească o operă calitativ superioară seriei de pînze şi desene făcute de Picasso şi Braque în anii 1910, 1911 şi 1912». Picasso însuşi e foarte conştient de contribuţia adusă de eforturile sale în toate domeniile. Intenţia structurală exista, într«adevăr, la el atunci cînd picta pînze întocmite cu o asemenea rigoare. Prin 1911, el susţinea că un tablou trebuie să înfăţişeze obiectele în aşa fel încît un inginer să le poată executa în trei dimensiuni. Mai tîrziu, Juan Gris avea să se ridice cu vehemenţă împotiva acestei depăşiri picturale: «Dacă Picasso a lansat la un moment dat această şarlatanie, cu atît mai rău pentru el».

Totuşi, această depăşire însăşi, sau în tot cazul posibili» tatea ei, aplicarea ei la toate artele, latura ei genera

l« valabilă » a asigurat cubismului strălucirea lui crescîndă. S«a petrecut ceva cu totul ciudat. Cubismul de atunci era greu lizibil şi mulţi ani încă el avea să descurajeze spiritele cele mai deschise. Şi totuşi urmările lui, generalizarea aplicării lui, nu s<ar fi putut produce dacă nu s<ar fi ajuns la credinţa că transpunerea pe care o opera el era de un efect mai sigur decît copierea realităţii. S*a întîmplat cu noua viziune plastică ceea ce se întîmplă cu marile mişcări de idei, cu toate curentele literare sau cu siste» mele filozofice

Principalele opere din care decurg ele pot rămîne ignorate de publicul larg, teoriile înseşi pot rămîne inaccesibile în limbajul lor ermetic, dar cu ajutorul articolelor din ziare, al discuţiilor din saloane sau de la cafenea, ideile conducătoare pătrund în chip mai mult sau mai puţin aparent şi sfîrşesc, cu ajutorul modei sau snobismului, să se impună spiritelor cele mai depăr» tate de izvoare în acelaşi fel ocult, unele nume ies la suprafaţă şi cuceresc celebritatea, chiar în rîndurile acelora care n<au citit nici o carte de aceşti autori sau n<au văzut nici un tablou de vreunul din aceşti pictori discutaţi cu patimă. O astfel de cristalizare s<a exercitat întrmn mod de neînţeles în favoarea lui Picasso, ca şi în pofida lui, ca şi cum

ar fi fost în el ceva ce impunea renumele, dar stîrnea şi scandalul. O dată, văzînd anu» mite excesefacute în numele lui, a spus, înfuriat: «Micheh angelo nu e răspunzător de bufetele în stil Renaissance ». Noua cotitură pe care o face în acel moment arta lui Picasso şi a lui Braque este, după Kahnweiler, o « piatră de hotar în istoria artei». Se întîmplă, întnadevăr, ca formele o dată dezintegrate şi reconstruite să nu mai poată suporta o pulverizare mai adîncă a realului şi nici o mai severă asamblare. Ajunşi la capătul drumului lor, Picasso ca şi Braque simt, sub păcatul de a se repeta, o nevoie de reînnoire, sau ceea ce teoreticienii cubismului au numit dorinţa de a înlocui forma fărîmiţată prin ideea ce se creează despre forma integrală. Mai mulţi factori au contribuit la această înlocuire, la această alunecare spre sinteză. Literele de tipar ca o primă intervenţie a realului, care nu erau la început decît un mijloc de lecturare, un fir conducător, o cheie, ajung să facă parte integrantă din operă, ca în tabloul oval încadrat cu frînghii pe care Zervos îl datează în iarna 1911—1912: *Viitorul nostru e în aer.* Aceste cuvinte, 21(1
mutilate, dar uşor de reconstituit, sînt repartizate în litere de tipar, pictate în relief, alături de o pipă foarte distinctă. Aceleaşi cuvinte, altfel prescurtate, figurează în *Scoicile Saintfjacques* (colecţia J. Muller, Soleure, Elveţia) din 1912. în faţa unuia din aceste tablouri, reprezentînd grămezi de scoici, i'aspus întno zi Ficasso lui Jean Cassou: « Am simţit dintrso dată tot mirosul portului din Barce» lona», dovadă vie a legăturii lui cu realul, chiar în transpunerea cea mai deformată. Literelor de tipografie li se alătură în curînd alte « detalii reale», ca elemente constitutive ale tabloului. Braque (pe care Picasso îl numeşte Wilbur Wright) introduce, cel dintîi, un cui, ce pare pictat, întrmna din naturile sale moarte. Tot Braque, amintindu<şi că fusese cîndva decorator, a recurs la imitaţie de marmură, de lemn, şi la hîrtie de tapet. El preconizează chiar folosirea unor piepteni speciali mînuiţi de zugravi pentru a imita lemnul. Spectatorul, după ce fusese încetul cu încetul rins, adesea fără să vrea, cu austeritatea geometriei iste, vede, deconcertat, apărînd în faţa lui modelări realiste de pereţi din scînduri de lemn, cu toate fibrele şi nodurile perfect imitate, care se integrează în aceeaşi viziune prismatică. La această siluire a suprafeţei pictate Picasso adaugă un procedeu propriu: umflarea planurilor mari prin tuşe sacadate, facînd să se ivească puncte în relief, pînza părînd presărată cu un strat de confeti. Prin acelaşi procedeu, de asamblare a punctelor întune» cate

ce lasă să treacă lumina, Seurat construise blocurile compacte ale personajelor sale, masele solide ale unui peisaj. Picasso îl foloseşte pentru prima dată în 1911 într<o natură moartă, iar în cursul anilor următori variază această tehnică poantilistă care face să se adauge la jocul de planuri luminoase şi întunecate diversitatea planurilor zgrunţuroase şi netede. Mai tîrziu va încerca, de acord cu Braque şi urmat de Juan Gris, care vor folosi şi ei poantilismul, să obţină acest efect de alternanţă ameste» cînd nisip sau cenuşă cu vopsea sau ulei; suprafaţa pictată va fi astfel chemată să joace un rol special prin vibraţia luminii.

Dar ei nu se mulţumesc cu această diversitate. Imitarea parţială a realului ajunge să nun mai satisfacă şi atunci introduc în operele lor realul însuşi, în frag« mente. Primul tablou de acest gen este pictat de

Picasso în iarna 1911—1912: detaliul real constă dintr«o bucată de hîrtie gofrată care imită împletitura unui scaun de paie. în *Natură moartă cu scaun împletit* (pro« prietatea lui Picasso), un tablou oval încadrat cu o frînghie, figurează primele trei litere din cuvîntul « Journal », un pahar, o pipă şi o lămîie tăiată în reducţii geometice, care formează un contrast ciudat cu împleti« tura scaunului pe care ai crede că poţi să o pipăi. Pe urmă, materialele cele mai diferite sînt încorporate, din ce în ce mai frecvent, în tablourile lui Picasso şi Braque în *Scrisoare* (fosta colecţie Paul Éluard), care datează din aceeaşi iarnă, un plic adresat lui Picasso este lipit pe pînză, aşa cum fusese lipită cartea de vizită a Gertrudei Stein sau aceea a lui André LeveL « Gravi« taţii ascetice, aproape religioase, a disciplinei cubiste, scrie Frank Elgar, i se substituie ironia, umorul, fantezia petecelor aduse de întîmplare şi apropiate cu dezinvol«

Din primăvara lui 1912 datează un mare număr de ase« menea încercări în care eticheta unei băuturi, benzi tăiate dintrmn ziar, fragmente de hîrtie gofrată sînt lipite pe o coală sau pur şi simplu sînt prinse cu ace, ca în natura moartă: *Sticlă de drojdie bătrînă, pahar, ziar* (colecţie particulară, Păris), făcută la Céret. Aceste decu« paje sînt completate de un desen foarte riguros, aseme« nea epurelor unui inginer sau ale unui arhitect. Aceeaşi rigoare constructivă se regăseşte în natura moartă ce datează din primăvara următoare: *Sticlă de Pernod fi pahar* (Muzeul de artă modernă, Moscova). Printre aceste încercări novatoare trebuie semnalată întoarcerea la culoare printrmn mov care marchează fondul, sau culoarea caldă a lemnului, pe care se deta« şează fantomaticele prisme gri ale paharului şi sticlei,

în timpul scurtei lui şederi la Céret, Picasso execută mai multe naturi moarte, apoi portrete ca acela al *Spaniolului* cu o mustaţă enormă (colecţia P. Gaut, Paris) şi peisaje, în bună parte desene cu bucăţi de hîrtii lipite. La Sorgues, unde se întîlneşte cu Braque, ei pun la punct această tehnică comună a încorporării diverselor materiale în pictură, ale cărei repercusiuni nebănuite asupra artei moderne sînt subliniate de Frank Elgar. Vulgaritatea materialelor folosite, aceste benzi tăiate din ziare cu ştiri şi anunţuri ce se pot încă citi, aceste etichete de băuturi, aceste pachete de ţigări sau cutii de chibrituri sînt menite să producă scandal. Unii vedeau în ele un atentat la demnitatea picturii şi, după Barr, ele par să exprime o sfidare trufaşă : « Priviţi ce opere de artă sîntem în stare să facem cu ceea ce găsim în coşurile de hîrtii! » Dar «sfidare » sau « atentat la nobleţea artei » n«ar fi fost de ajuns pentru Picasso sau Braque, spre an face să continue, ani de zile, experienţele colajelor. Stăruia la ei, în mod evident, ideea de a lărgi în artă domeniul posi» bilului, de a încorpora în noua viziune plastică materiale străine picturii, dar în aşa fel încît să aibă ele însele o valoare picturală, şi acesta va fi tot mai mult cazul lui Picasso, cînd el se va servi de benzi late de hîrtie tăiate din ziare. Mai e apoi căutarea unui contrast palpabil şi, pentru a spune astfel, a unei sensibilităţi a materiei, în felul aparenţelor realizate de pictorii barocului cînd adăugau picioare de ipsos îngerilor pictaţi pe un tavan. Senzaţia de şoc este de asemenea voită, spre a stimula receptivitatea. Apelul pe careţi fac la materialele cele mai obişnuite, de preferinţă la cele mai preţioase, pare a avea acelaşi sens ca şi modul lor de a varia la infinit obiectele cele mai umile tocmai datorită marii lor lizi» bilităţi. Este puţin şi un joc, asemănător, după André Chastel, « cu jocurile de rime, cu invectivele verbale ale lui Apollinaire»; numai că acest joc «afirmă intenţia de a opera dincolo de cadrele obişnuite ». Fragilitatea colajelor trebuia, în mod evident, să le văduvească de dăinuire. Totuşi, ei s<au bucurat de o posteritate oarecum neprevăzută; au fost urmaţi de sculptori ca Laurens şi Arp, de futuriştii italieni şi au slujit ca teren de experienţă pentru suprarealişti, într<o vreme cînd creatorii acestei tehnici o părăsiseră de mult. Ceea ce le părea contemporanilor o glumă, o sămînţă uscată menită să piară, avea să dea roade mult mai tîrziu. Colajul a adus o supravieţuire, ca să spunem astfel, « postumă bolii » creaţiei lui Matisse, care, chinuit de reumatism şi nemaiputînd să picteze, a găsit în acest procedeu un mijloc de expresie cu

efecte strălucitoare, făcîndud să descopere că « foarfeca poate să atingă un

f;rad de sensibilitate mai mare decît creionul ». ntocmind bilanţul acestor experienţe, Frank Elgar conchide: «Ceea ce nu era la început decît o inovaţie accesorie a devenit o artă incontestabilă, o artă auto«
nomă, o artă în sine». Tristan Tzara, cu un termen foarte fericit, numeşte colajele lui Picasso «proverbe în pictură ». Şi tot el a subliniat că acest procedeu « poate fi comparat cu folosirea în poezie a locurilor comune şi a frazelor gata făcute ». Max Jacob întrebuinţa atunci întnadevăr, cu o plăcere sarcastică, frînturi de conver» saţii auzite, în timp ce Apollinaire şi Blaise Cendrars introduceau clişee verbale, nume proprii sau denumiri geografice în ritmurile poeziei lor. Dacă la început evolu» ţia era doar paralelă, mai tîrziu colajele aveau să»şi exercite influenţa asupra diverselor curente poetice, să se reflecte în opera lui Tzara, Breton, Aragon şi Éluard. Dar cubismul sintetic, aşa cum se afirma el atunci, această artă « conceptuală », cum o definea Apollinaire, părea atîtde cerebrală încît s<a spus că e tributară inteleo tualilor timpului Picasso a fixat însă această reciprocitate de aporturi la adevăratele ei proporţii, spunînd: «Poeţii au urmat îndeaproape efortul nostru, însă niciodată nu l«au dictat».

în timpul şederii la Sorgues, Picasso îşi continuă opera pictată, paralel cu noua' experienţă a colajelor. El îşi exprimă nostalgia Spaniei în *Aficionado* (Kunstmuseum, Bale), tablou în care introduce titlul unui ziar consacrat tauromahiei.- Pictează nenumărate naturi moarte, ca *Vioară şi clarinet* (Muzeul de artă modernă, Moscova), unde aparenţa de lemn este executată cu pieptenele, ca *Păsări moarte* (colecţia Douglas Cooper, castelul din Castille, Gard,) cu penele lor foarte lizibile, precum şi mai multe ghitare însoţite de pahare şi sticle, formînd o iconografie a vieţii de cafenea.

Dar el pictează mai ales prezenţa noii sale iubiri. Se cunosc nouă tablouri în care figurează inscripţia « Fru» moaşa mea». în iunie 1912, vorbind despre Eva într<o scrisoare către Kahnweiler, adaugă: « Şi o iubesc mult şi o voi scrie în tablourile mele ». Două pînze vor menţiona, într»adevăr, aceste cuvinte, ca o exclamaţie aproape naivă: « O iubesc pe Eva ». în *Vioară pusă pe masă,* pe care o pictează la Sorgues (colecţie particulară, Paris), cu fondul ce imită marmura, cu aparenţe de pereţi zugrăviţi, cu lemnul, ce dă impresia că e real, al mesei, al lambriw rilor şi al uşii, se citeşte pe o pagină

de partitură muzicală, în loc de titlu: « Frumoasa Eva ». în *Femeie goală* (Colum» bus Gallery of Fine Arts) figurează în partea de jos, 214
în litere şterse, cele două nume ale cuplului: «Fablo — Eva». La Sorgues, Picasso închiriase vila «Ies Clochettes» (Clopoţei). Cum nu avea destule pînze la îndemînă, pictează chiar pe peretele unei camere o natură moartă cu aceeaşi inscripţie: *Sticlă de Pernod, pahar şi partitură muzicală: «Frumoasa mea*». Dar cînd pleacă din Sorgues, nu mai este necunoscutul de altădată, care îşi lăsa pictura pradă eventualelor dărîmări, aşa cum s»a întîmplat cu aceea din atelierul lui Sabart£s. Kahnweiler are grija ca un zidar calificat să desprindă lucrarea de pe perete şi o transportă întrmn ambalaj special la Paris, unde va fi transpusă pe un şasiu de lemn (colecţia Gandarilles, Paris).
Un fapt curios: oricît de comunicativ era Picasso şi oricît de doritor să»şi proclame dragostea în faţa lumii întregi, nu se cunoaşte nici un portret al femeii iubite făcut de mîna lui şi, cînd a fost vorba să fie inclusă şi Eva în galeria femeilor care au influenţat arta lui, nu s<a găsit decît un mic instantaneu al ei. Regulile pe care şi le impune Picasso sînt atît de severe, încît el n»a vrut să renunţe la austeritatea viziunii sale cubiste pentru a face un portret realist al frumoasei Eva. Imaginile reale se strecoară totuşi din ce în ce mai mult în ordonarea geometrică a tablourilor sale. în toamna lui 1912, el poposeşte, pentru puţin timp, împreună cu Braque, la Havre. Se întoarce de acolo cu un tablou oval, unde pe o panglică cu capetele fluturînd ca acelea din cărţile poştale populare sau de pe cutiile de bomboane, sînt înscrise cuvintele: *Amintire din Havre* (colecţia J. La Roche, Paris). Tabloul nu mai are acea construcţie triunghiulară severă, ci e alcătuit din bande verticale, suprafaţa fracţionată e umplută pînă la margini de prisme, pe care sînt suprapuse litere de tipar, fragmente de elice, de frînghii şi ale unui colac de salvare, în cursul acestei ierni, Picasso definitivează toate cuceri» rile din lunile precedente. Vioara este aceea care revine cel mai frecvent în tablourile lui, compusă întrmn oval, ca în *Amintire din Havre* (Muzeul Kroller<Muller, Otterlo, Olanda) pictată în benzi verticale, în tente palide, întrmn rafinament de griuri şi bejuri cu puţin albastru şi roz; sau acelaşi instrument este însoţit de o sticlă, de o pipă ori de un pahar. Picasso a recurs la toate tehnicile; multe din aceste tablouri sînt în pastel,
care răspunde foarte bine la căutările lui de tonuri susţinute, în timp ce altele sînt făcute în ulei pe hîrtie, ca *Bec de gaz şi*

ghitară (colecţia Dr. Vincenc Kramar, Praga) cu plăci de marmură cu profiluri în relief. Cele mai numeroase lucrări din această iarnă sînt însă colaje. De pildă, *Sticlă cu vin de Suze* (Philadelphia Museum, Coli Gallatin) cu benzile ei de hîrtie decu» pată festónate, sau *Vioară şi compotieră* (acelaşi muzeu) compusă din hîrtii asamblate pe un fond de ziar şi completate cu un pastel. în *Sticlă, pahar, vioară* (colecţia Tristan Tzara, Paris), o compoziţie foarte neglijentă, sticla este decupată într«o bucată de ziar şi lipită pe hîrtie. Unul din colajele unde căutarea noilor elemente pictu« rale este însoţită de umor, este lucrarea *La Viaţa ieftină* (colecţia M. G. Bollag, Zürich), care îşi datorează titlul unei mari etichete cu caractere arhaice, lipită de<a curme« zişul, în mijloc: « La Viaţa ieftină. Lenjerie. Broderie ». Alături de numeroase naturi moarte, în multe colaje se variază subiectul *Capete de bărbaţi sau de femei* (cîteva în colecţiile Tristan Tzara, Paris şi Roland Penrose, Londra) ale căror desene sînt schematice, voit plate, iar benzile de ziar sau hîrtie colorată mai degrabă con» trariind tema, decît servinduri de suport. «Formele cubice, scrie Gertrude Stein, fuseseră înlocuite prin suprafeţe şi linii, liniile erau mai import cin te decît orice altceva, ele trăiau în sine şi prin sine şi această tendinţă deveni atunci din ce în ce mai pronunţată.» Rigoarea pe care o caută Picasso îl conduce la încercări de semisculptură, sau mai bine zis la colaje în relief. *Bărbat cu carte,* pe care o face cadou Gertrudei Stein, este singura din aceste încercări, folosind un material fragil prin excelenţă, dar care a putut să fie conservată, deoarece a fost numaidecît pusă sub sticlă într»o cutie. Picasso repetă totuşi că colajul durează tot atít cît şi pictura şi că, la urma urmei, ceea ce importă este legenda creată de un tablou şi nu faptul că el durează sau nu. « Era nepăsător la ceea ce putea să se întîmple tablourilor lui, scrie Gertrude Stein, cu toate că soarta lor îl afecta profund.»

O dată cu mutarea în Montparnasse un nou capitol se deschide în viaţa lui Picasso. Securitatea materială îi este acum asigurată, trăieşte chiar în îndestulare La sfîrşitul lui decembrie 1912, încheie un contract de 21

6exclusivitate cu Kahnweiler — de care îl mai lega unul — contract foarte chibzuit, scris de propria lui mină, cu un

scris sacadat, nervos, ce contrasta cu conţinutul clauzelor minuţios stabilite. Una din ele caracterizează ritmul creator al lui Picasso, de care el e pe deplin conştient: « Eu voi fi acela care va decide dacă un tablou e termi* nat ». Acest contract denotă amploarea renurnelui său ca şi răsunetul mişcării al cărei promotor a fost. Prospectul ce anunţa cartea lui Apollinaire apărută la începutul lui 1913 sublinia că « această mişcare a pictori* lor cubişti. . . interesează acum Europa întreagă». Lucrarea, de altfel, trebuia să aibă titlul *Meditaţii este• tice,* cu subtitlul *Pictorii cubişti*, dar tocmai acest interes faţă de o

mişcare incă intens atacată şi dirz apărată îl determină pe editor să intervertească ordinea titlurilor. În momentul cind apare această carte, care face din Apollinaire interpretul unei viziuni noi şi*l leagă şi mai strîns de prietenii lui pictori, o mare zdruncinare se produce în viaţa sa. Marie Laurencin se desparte de el. Bărbatul care îşi arogă toate drepturile, fără a căuta măcar să*şi disimuleze infidelităţile, e pe atît de gelos pe cît este de dominator şi pe cît de accentuat ii e simţul proprietăţii. Marie Laurencin face parte din rîndul femeilor care îşi ascund cu o mare răbdare caracterul, încît, după ce*au îndurat mult, se

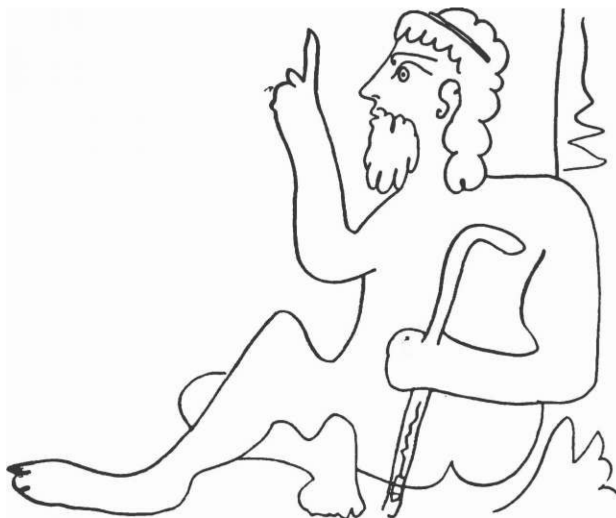
separă dintr*o dată de bărbatul iubit. Poate că Apollinaire speră încă s*o înduplece, poate că niciodată n*a iubit*o cu atîta pasiune ca în momentul cînd simte ce va însemna pentru el pier* derea ei. Îndrăgostitul nestatornic, zvînturatic, va găsi accentele cele mai mişcătoare in convingerea că nu e iubit; cele mai frumoase poeme ale lui vor fi acelea in care cerşeşte reîntoarcerea femeii pe care a rănit<o profund:

Rătăcesc pe malurile Senei. . .
Fluviul, as^nenea durerii me/e.i:
Curge şi nu se mai sftrşeşte. . .

Prietenii îl înconjoară cu simpatia lor. După ce rămase mult timp

cu sufletul zdrobit, reîncepe .să scrie, crezîn* du*se învestit cu o misiune sacră de interpret. Totuşi, sarcina lui nu va fi uşoară. Cînd ia conducerea revistei 217 *Soirées de Paris* si publică în numărul din 15 noiembri e1913 cinci naturi moarte de Picasso, cei patruzeci de abonaţi ai revistei îşi notifică nemulţumirea, părăsind*o, unul singur rămînîndu.i credincios. Dar Apollinaire nu se mai descurajează. Cu acea facultate de redresare ce*i

este proprie, îi scrie lui Robert Delaunay: « Sînt tristeţea însăşi, dar nu acea pîrdalnică şi nenorocită tristeţe ce întunecă totul. Tristeţea mea străluceşte ca o stea şi luminează drumul Artei de*a lungul îngrozitoarei nopţi a vieţii».



on José Ruiz Blasco se stinge din viaţă la Barce»

D

IX. BALETE RUSE ŞI REALUL ACCEPTAT 1913—1918

lona, în mai 1913, la vîrsta de şaptezeci şi doi de ani Moartea acestui om şters, pe care fiul său îl vedea atît de rar în ultimii ani, îl tulburã în mod ciudat pe Picasso. Prietenii lui îl auzeau adesea repetînd unele maxime ale tatălui său, ca şi cum ele bar fi putut călăuzi pe drumul extraordinarei lui aventuri

creatoare Părea să creadă în acea înţelepciune naivă care este apanajul resemnaţilor, şi poate că avea chiar nevoie de ea, ca toţi aceia care îşi iau dreptul de a încerca toate îndrăz» nelile Apollinaire proclama atunci eliberarea de orice servitute sentimentală: « înainte de toate, artiştii sînt oameni care vor să devină inumani ». Probabil că Picasso subscrisese în principiu la această maximă, dar, pe lîngă spiritul de familie, foarte pronunţat la orice spaniol, era în el şi o putere de afecţiune ce se consuma în prie< tenie. *L>a* adus la Céret pe Max Jacob, cared scrie lui Apollinaire: « Eva e o femeie încîntătoare, Picasso mă răsfaţă ». Max Jacob păstrează aceleaşi raporturi amicale cu Apollinaire, cu toate că, după cum scrie Billy, Guib laume devenise şef de şcoală pe malul stîng al Senei, în timp ce Max ducea în Montmartre « aceeaşi viaţă umilă ». Dacă Picasso îl răsfaţă, dacă i<a pus la dispoziţie « o cameră regească », Max Jacob are în schimb darul de aJ distra, de a/i uşura durerea ced cuprinsese la moartea tatălui său. Max Jacob avusese o viziune, în cadrul căreia Dumnezeu îi apăruse pe peretele odăiţei lui din strada Ravignan. De atunci, se gîndea să se convertească.
dar omuleţul exaltat, care povestea că îl văzuse pe [sus Christos în veşmînt de mătase galbenă cu înflorituri albastre, îi inspiră atît de puţină încredere preotului la care se dusese în mare grabă, încît acesta îi refuză botezul. în ciuda pietăţii ceri va caracteriza de aici încolo, cu toate viziunile lui repetate:

Prima oară Aitai vizitat acasă, A doua oară La cinematograf. . .

Max Jacob şi<a păstrat voioşia lui cabotină, zeflemeaua lui obişnuită. în *Sjîntul Afatorel,* pe care Kahnweiler îl publică în 1911, cu ilustraţii în acvaforte de Picasso, elementul mistificator, gustul parodiei stăruie încă, de parcă autorul n»ar fi fost vizitat de barul divin. Pentru *Asediul Ierusalimului,* pe care Kahnweiler îl va edita în ianuarie 1914, Picasso gravează de asemeni cîteva ilustraţii în acvaforte. Una din aceste planşe, *Femeie goală,* pare să reflecte acea dualitate ce sălăşluieşte în sufletul lui Max Jacob: nudul şi capul sînt executate cu cea mai strictă rigoare cubistă, dar pe o pată albă a feţei e desenat, în trăsături uşoare, un ochi absolut normal. Picasso închiriase la Ceret un apartament mare, căci el prefera totdeauna, după cum scrie Max Jacob, aparta< mentele mai mult decît atelierele, care sînt sau înăbu» şitoare sau reci. Apartamentul de la Ceret avea ferestre înalte ce dădeau spre un parc. Pentru citadinul Max Jacob, viaţa rustică părea extrem de zgomotoasă: « Broaş»

tele şi privighetorile nu ne lăsau să dormim ». La C£ret, îl regăsesc pe prietenul lor din tinereţe, Manolo, şi pe protectorul acestuia, americanul Frank Haviland, unul din fabricanţii de porţelanuri de la Limoges, « Bogătaşul», cum îi spuneau ei pe vremea cînd o duceau greu, dar un bogătaş prea puţin generos, după opinia Fernandei. Haviland poseda aici o mică sihăstrie veche şi Manolo, cu care Kahnweiler încheiase un contract, asigurînduri o rentă plătită cu regularitate, se instalează în apropiere. Fostul nesupus la încorporare e fericit că se află lîngă graniţa ţării sale. Impenitentul farsor din Montmartre se cuminţise. Dar nimic nu părea sări consacre unei vieţi laborioase. Se însurase cu o frumoasă chelneriţă de bar din cartierul Sorbonei, pe nume Totote, şi amîndoi păreau sortiţi nostalgiei Parisului, doi inadaptabili. în cele din urmă, Manolo se va întoarce totuşi în Spania, stabilindu«se în împre< jurimile Barcelonei, după ce căderea lui Alfons al Xllhlea adusese o amnistie generală, şi avea să devină în ţara lui un personaj aproape oficial. La Ceret, Picasso se întîlneşte mai tîrziu cu Braque şi Juan Gris; veşnic *aficionado,* el îşi duce prietenii la o cursă de tauri în Spania. într»o scrisoare către Apolli naire, Max Jacob relatează această călătorie în autobuz, prin Pirinei, într«o «încîntătoare societate de bucătari, ingineri şi vînzători foarte politicoşi ». El descrie primele lui impresii astfel: « Spania e o ţară pătrată şi colţuroasă. Casele n»au acoperişuri şi tufele de aloes seamănă cu nişte oameni». Vara e ploioasă, Eva se îmbolnăveşte; cu toate acestea şi în ciuda timpului urît, Picasso se pune pe lucru cu o furie ce nu încetează sări uimească pe prietenii lui.

Mai multe trăsături ale operei lui se accentuează atunci. Simţind nevoia să*şi varieze tehnica, să «o rupă cu orice virtuozitate a execuţiei», spune Kahnweiler, Picasso, ca şi Braque şi Juan Gris, foloseşte din ce în ce mai mult «solidificarea» culorii. în *Pahar şi sticlă de Boss* (colecţia S. R. Guggenheim Foundation, New York), rumeguşul de lemn este amestecat cu ulei, la care se adaugă hîrtii lipite. Rumeguşul scoate de ase» meni în evidenţă, într»o suprafaţă zgrunţuroasă, paharul şi sticla pătrată de coniac Bass în natura moartă *Pahar şi sticlă pe o masă* (colecţia George L K. Morris, New York), ca şi în *Carte de joc şi pahar* (colecţia Marthe Hennebert, Paris). Tot astfel, nisipul, cenuşa şi ghipsul sînt folosite pentru crearea contrastelor dintre petele zgrunţuroase şi suprafeţele netede în *Instrumente de muzică* (Muzeul de artă modernă, Moscova), sau în *Vioară agăţată pe perete* (colecţia Rupf, Berna), unde suprafaţa lustruită ce

imită lemnul alternează cu planuri în relief şi cu straturi zgrunţuroase, de roşu şi verde, ce anunţă întoarcerea la culoare.
Aceeaşi căutare a diferenţelor tactile se găseşte în colajul *Student cu pipă* (colecţia Gertrude Stein), unde bereta din hîrtie plisată^ pe alocuri accentuează umflăturile suprafeţei plate. în *Ghitară,* pictată pe un panou de
lemn şi avînd scrise în partea de sus cuvintele: «Ma paloma», Picasso a recurs chiar la relieful în ghips. El îşi continuă experienţele cu diferite construcţii, de pildă ghitară de tablă sau vioară de carton pe un fond de hîrtie de ziar, cu benzi vărgate în loc de corzi. Căutarea varietăţii se extinde şi asupra subiectului, în *Femeie cu ghitară,* pe care o pictează în iarna acestui an, Picasso introduce în partea de jos a tabloului litere din alfabetul rus. Kahnweiler povesteşte că trimisese cîteva pînze de Picasso în Rusia, pentru o expoziţie organizată de o societate intitulată « Valetul de caro » şi că acele tablouri se întorseseră înfăşurate cu grijă în afişe ruseşti. « Picasso le văzu şi le găsi atît de frumoase, încît le păstră şi le folosi în naturile sale moarte. » în acelaşi timp, culoarea se revarsă puternic în opera sa. în *Vioară la cafenea* (Galeria Rosengart, Lucerna) benzi de un albastru ultramarin pur se detaşează dintrmn fond crem şi verde deschis, vineţiu, în timp ce folosirea pieptenului, de care artizanii se slujesc spre a imita lemnul, creează acele diferenţieri tactile căutate atunci de Picasso. în acelaşi sens, el a recurs la punctele verzi şi roşii, ca nişte confeti lipite, care alternează suprafeţe cu picăţele şi planuri netede.
Printre vechile subiecte pe care Picasso le reia acum, ca şi cum s»ar întoarce, mai mult sau mai puţin conştient, spre firul permanent al creaţiei lui, se află *Arlechinul* (Galeria Rosengart, Lucerna), pictat în culori luminoase, crem şi gri, şi compus în trepte de scară. Cotitura cea mai pronunţată a artei lui este reprezentată de *Femeie în cămaşă întram fotoliu* (colecţia Ingeborg Eichmann, Zürich), pictată în cursul acelei ierni. Realul se stre» coară aici cu insistenţă, subliniat de puternice contraste de culoare. De pe fondul gri îngălbenit se desprinde un fotoliu mov cu reflexe satinate, cu umbre violete, capi« tonat, garnisit cu un şiret gros, împletit, şi cu un ciucure, unul din acele fotolii bătrîneşti ce apar pe neaşteptate în opera lui Picasso. Pe carnaţia de un bej bătînd în roz se pliseazā cămaşa cu broderie englezească, minuţios pictată cu marginea festonată. Coastele ţîşnesc, schema» tice, în aceeaşi culoare accentuată a cărnii, un roz violent subliniază sînii ciudaţi, ce par bătuţi în nituri. Foarte

conştient de fiecare treaptă pe care o urcă arta sa, Picasso ştie dinainte că acest tablou va fi important 222
pentru el, căci îl pregăteşte cu atenţie printr»o acuarelă din care lipsesc doar cămaşa festonată şi îmbrăcămintea fotoliului.
Femeia m cămaşă avea să fie considerată mai tîrziu ca o anticipaţie a suprarealismului din cauza acestui soi de incoerenţă ce domină tabloul, a vecinătăţii realului cu abstractul. în opera lui Picasso, lucrarea aceasta mar» chează părăsirea planurilor geometrice dreptunghiulare, menţinute cu o implacabilă rigoare doar în unele naturi moarte A*latură moartă cu sticlă de rom* (colecţia Gertrude Stein) este una dintre cele mai caracteristice din această perioadă care a fost numită, cu un cuvînt puţin decon» certant: « cubism rococo ». Elementele reale introduse aici: ornamentul tăbliei din fund, sticla învelită cu o împletitură de paie, reliefurile pocalului, frunza unui fruct, planurile împestriţate de culori vii se întîlnesc cu umbra unui pahar negru brăzdat de alb şi de alte semne geometrice Pentru a obţine strălucirea la care aspiră, Picasso abandonează pictura în ulei, pentru a folosi verniurile Ripolin pe care le numeşte « sănătatea culorilor ». De»a lungul diverselor etape ale artei sale, el va păstra gustul pentru planurile sclipitoare, în această căutare a voioşiei picturale, e o reacţie ce»ar părea o sfidare la adresa unei arte prea văduvite de colorit sau a unei vieţi personale prea austere. Mai multe fotografii făcute în noul lui apartament din strada Schcelcher — căci n»a rămas prea multă vreme în bulevardul Raspail — îl arată într«o atitudine curioasă: are aerul de a voi să braveze universul sau îşi impune o seriozitate neobişnuită. Apartamentul este somptuos, dar ferestrele dau spre priveliştea melancolică a unui cimitir. în atelier, pe un fond de rame sau de tablouri riguros cubiste, se profilează silueta lui robustă, îmbrăcat într»o bluză şi pantalon de muncitor, cu şapca trasă pe frunte. Alt clişeu îl arată în chiloţi, cu picioarele muschiuloase descoperite, cu şapca dată pe ceafa; întrmn al treilea, torsul său puternic cu suflu larg e gol, gîtul e înfundat între umeri, picioarele desfăcute, pumnii atîrnînd; cu aerul acesta ţeapăn, seamănă mai mult cu un luptător de bîlci, decît cu un artist împo» vărat de preocupările lui creatoare.
Mulţi dintre prietenii lui îl urmară pe Picasso cînd el se stabili în Montparnasse, dar, spune Gertrude Stein, nu mai era acelaşi lucru: «Nu era nefericit, totuşi, după viaţa din Montmartre, nu i s<a mai auzit rîsul acela spaniol, puternic, puţin nechezat». Legăturile de prietenie cu Braque se desfac

încetul cu încetul. Drumu» rile creaţiei lor se despart şi ele. Semnătura pe dosul tablourilor, garanţia anonimatului, va dispare după 1914. Guillaume Apollinaire se lansase, în felul lui impetuos, în aventura picturală. în calitate de mare preot al unei religii noi, Apollinaire visează să împace futurismul iniţiat de Marinetti cu cubismul, faţă de care acesta era violent ostil, cu scopul de a crea, în artă şi literatură, o singură şi puternică mişcare de avangardă. Futurismul avea săi atragă pe Apollinaire, mai curînd sau mai tîrziu, prin tot ceea ce era în acest curent roman« tism dezmăţat, grosolănie în limbaj, lipsă de măsură în gîndire, elan destructiv şi exces de violenţă. Primul manifest futurist publicat în Franţa la începutul lui 1909 proclama: « Literatura de pînă acum preamărind imobilitatea pasivă, extazul şi somnul, noi vrem să exaltăm mişcarea agresivă, insomnia febrilă, pasul gimnas» tic, saltul periculos, gheara şi lovitura de pumn». Acest program avea să alimenteze şi să justifice, într«o bună zi, violenţele reacţiunii fasciste, cînd ea se împo» poţonă cu o mască revoluţionară.

Un manifest al pictorilor urmează dispreţului literaţilor şi proclamă revolta împotriva tiraniei cuvintelor « armo» nie » şi « bun gust», contra nudului în pictură, « la fel de greţos şi plicticos ca adulterul în literatură», contra tentelor plate şi a criticilor de artă. Noua frumu» seţe la care aspiră futuriştii în toate domeniile artei, « frumuseţea vitezei », îi face să declare război cubiştilor, în prefaţa catalogului de la prima expoziţie a pictorilor futurişti, deschisă la începutul lui 1912 la Paris, ei le reproşează acestora că se încăpăţînează să picteze imobi« litatea, « îngheţarea şi toate ipostazele statice ale naturii ». în alte manifeste, futuriştii declară că refuză culorile surde, folosirea liniilor moarte,

bului şi a piramidei,
pe care noi îl socotim
ca şi a « unghiului drept,
a«pasional ».

Aceste atacuri împotriva unei mişcări al cărei geniu tutelar se credea, nu»l împiedicară pe Apollinaire să redacteze în vara anului 1913 un manifest«sinteză : *Antitradiţia futuristă.* Invectiva lui Cambronne. devenită şlagăr, se adresează criticilor şi profesorilor, fraţilor siamezi d'Annunzio şi Rostand, în timp ce trandafirul e oferit în primul rînd lui Marinetti, în al doilea rînd lui Picasso, şi în fine lui însuşi. Manifestul produce mult zgomot, o vîlvă supărătoare, şi Apollinaire va încerca mai pe urmă să»i atenueze tăria, mai ales că Marinetti refuză să se împace cu cubismul şi cu prietenii literari ai ace stuia. în Italia, futuriştii cîştigă teren,

adversarii lor din avangarda literară, ca grupul Papini, fuzionează cu ei. Ardengo Soffici face din revista florentină *Lacerba* organul oficial al futurismului. Picasso intră personal în legătură cu acei dintre futurişti care locuiesc la Paris, ca Gino Severini, sau petrec aici cîtva timp, ca Ardengo Soffici. Severini, care, în 1913, se însoară cu fiica lui Paul Fort, atunci în vîrstă de cincisprezece ani, repurtează, în cadrul expoziţiei futuriştilor la Paris, cel mai răsunător succes cu tabloul său *Dansul lui Pans pan la Monico,* considerat drept cea mai strălucită reuşită a grupului, încercarea de a capta mişcarea se traduce prin tente violente, prin interpenetrarea formelor, în felul unei suprâimprimări pe ecran, şi printno ploaie de bastonaşe luminoase ce denotă influenţa lui Seurat. Revista *Soirées de Paris* organizează întîlniri între futurişti şi avangarda artistică şi literară pariziană. Reuniunile au loc în apartamentul pictoriţei şi poetei Hélène d'Oettingen, sora lui Serge Férat. Aceştia doi au luat conducerea sporadicei reviste, alături de Apollinaire. Pe adevăratul său nume — imposibil de pronunţat — Serge JastrebzofF este unul din acei ruşi cu o cultură foarte întinsă şi cu o curiozitate intelectuală şi mai mare încă; pasionat de pictură, a urmat îndeaproape evoluţia cubismului şi a fost unul din fondatorii *Secţiunii de Aur.* în acel apartament din bulevardul Raspail, Severini, Soffici, Chirico se întîlnesc cu prietenii lui Apollinaire, pictori şi poeţi, cu Picasso, Fernand Léger, Zadkine, Modi» gliani, Kisling, Max Jacob, Biaise Cendrars şi atîţia alţii. Aceste întîlniri, ce se prelungesc în restaurantele şi cafenelele învecinate, conferă cartierului o celebritate cu totul nouă. « în curînd, fac prinsoare, fără să doresc asta, scrie Apollinaire, că Montparnasse va avea loca! lurile lui de noapte, şansonetiştii lui, aşa cum îşi are pictorii şi poeţii lui. în ziua aceea însă, Montparnasse îşi va fi trăit traiul, agenţia Cook îşi va instala aici caravanele ei. . . »

Italienii se simt în mod deosebit apropiaţi de Picasso. Ârdengo Soffici declară că prin natura sa, prin caracterul şi prin felul de a simţi şi a gîndi, el este « unul de»ai noştri », « unul desal pămîntului meu ». Picasso rămîne în legătură cu SofEci după ce acesta a părăsit Parisul şi îl însărcinează să facă cercetări asupra strămoşului său ipotetic, pictorul genovez Matteo Picasso. într»o natură moartă din iarna 191} —1914 (colaj şi desen) unde o *Sticlă de drojdie bătrînă, un pahar şi o pipă* sînt etalate pe o masă, figurează cu litere mari antetul revistei *Lacerba.* Unele din ideile pe care

prietenii săi futurişti le exprimă în faţa lui îi sînt familiare lui Picasso sau apropiate de gîndirea sa.
Sculptorii futurişti cer, de pildă, abolirea « liniei finite şi a sculpturii închise în sine », a «pretinsei nobleţi, pur literară şi tradiţională, a marmurii şi bronzului », şi se gîndesc, ca şi el, la construcţii în lemn sau în metal înzestrate cu mişcare.
La Picasso, această întoarcere la culoare, atît de vizibilă încă din lucrările lui precedente, se accentuează şi mai mult în cursul verii din 1914, pe care o petrece împreună cu Eva la Avignon. *Matură moartă verde* (Museum of Modern Art, New York) trădează o schimbare de tehnică, sau mai degrabă năpădirea pînzei întregi de o tehnică folosită parţial mai înainte. Pe fondul, de un verde strălucitor, se vede o sticlă, al cărei cristal cu dungi săpate pieziş pe margini capătă reflexe violete, galbene şi portocalii, masa este acoperită cu o scoarţă pestriţă cu ciucuri, iar nişte pastile de culori vii adaugă notele lor stridente la un ansamblu şi aşa bogat în contraste de tonuri.
Către sfîrşitul şederii la Avignon, fără îndoială în mo< mentul cînd îngrijorarea începe să cuprindă spiritele, Picasso, indignat de accentele belicoase de dincolo de Rin, pictează cea mai bogată dintre naturile lui moarte, intitulată *Vive la France!* în faţa unei hîrtii pictate imitînd tapiseria, a unei draperii şi a unor ornamente în relief, se află o sticlă de rom cu învelitură de paie, pahare, cărţi de joc, iar pe un pahar două drapele tricolore încrucişate, avînd deasupra lor inscripţia: *Vive la*.. . Tabloul, pictat după declararea războiului, 226
reflectă plăcerea de a trăi dintr»o vreme ce nu se va mai întoarce niciodată, este ca un adio unei bucurii despre care nimeni nu ştia în acel moment că va £ pierdută pentru totdeauna.
Lucrarea cea mai caracteristică pentru experienţele pe care le face Picasso privind strălucirea picturală şi noua sa tehnică — acest mod de a scutura formele, de a le înzestra cu desene cu puncte multicolore, cu inter» penetrarea planurilor geometrice cu relieful cîtorva detalii reale — este *Femeie şezînd întriun fotoliu la gura căminului* (colecţia Georges Salles, Paris), pentru care există mai multe studii în ulei pe hîrtie. După ce introdusese în tablourile lui hîrtii de tapet lipite, cu motive destul de sobre în cea mai mare parte, imită acum în pictură acele tapete cu înflorituri mari ce se mai găsesc încă pe pereţii apartamentelor din provincie. Aceste flori roz pe un fond violaceu, cu falsa culoare a tapetelor ieftine, se detaşează pe un verde de jad uniform şi strălucitor;

în acelaşi fel se detaşează bucăţile de marmură neagră imitată şi o scurtă ţîşnire de raze galbene şi roşii ce figurează arderea unui butuc cioturos în vatra şemineului.
Triunghiurile şi dreptunghiurile feţei şi ale trupului sînt împestriţate de pete roz, albastre sau verzi; o mînecă atîrnă, albastră. Obiectul cel mai neaşteptat este gulerul de pene ce înconjoară umerii femeii, pictat în mici tuşe albe — travaliu de miniaturist. Din aceeaşi vînă «rococo» face parte o întoarcere, izolată, în primăvara acestui an, la sculptură: *Paharul de absint,* din care Kahnweiler a pus să se toarne şase exem» plare în bronz, patinate şi împestriţate diferit. Acest pahar, deasupra căruia se află o linguriţă şi o bucăţică de zahăr, este, cum subliniază Barr, «un tur de forţă minor ». în rîndul încercărilor sau jocurilor din această vară se numără multe experienţe de pictură în relief, ca în *Ciorchine de strugure,* pe o tăblie de lemn, presărată cu nisip, sau în *Pipă, pahar ţi zar,* unde culoarea este amestecată cu ghips. Sau mai ales aceste semisculpturi, executate în materialele cele mai diverse: *Ghitara* din hîrtie colorată, decupată şi lipită, firele de sîrmă figurînd corzile, şi altele făcute din elemente de lemn tăiate grosolan, prinse în cuie pe un panou, repictate şi împes» triţate, ca *Mandolina;* sau o bucată de tinichea răsucită
şi bătută în cuie pe o planşetă, tinichea ce se recunoaşte, datorită literelor în relief, că provine dintno cutie de conserve. Dacă aceste construcţii multiple, pe care, de altfel, le păstrează aproape pe toate pentru el, par a nud satisface ca opere de artă independente, ele îi vor îngădui întno zi, după cum subliniază Gertrude Stein, să abordeze cu încredere decorul de teatru. Tot la Avignon, Picasso inaugurează acea serie de bărbaţi şezînd, serie prin care o etapă a artei sale ia sfîrşit şi alta începe. Mai multe desene pregătesc marele tablou *Bărbat şezînd cu pahar* (colecţie particulară). Pe un fond verde jad, uşor împestriţat cu alb, sclipeşte haina întunecată a bărbatului aşezat, în timp ce o dungă de un albastru cald, ce semnifică braţul lui, se ondulează de«a lungul tabloului. O pancartă sau un prospect festonat cu violet anunţă serbările din Avignon. Dungi brune, galbene şi verzi formează o faţă de masă sau un covor, unde picăţelele din partea de jos se termină în colţuri regulate, ca un feston brodat.
Dar, ca şi cum s«ar feri de propria sa împrăştiere, de o tendinţă spre stilul ornamental, Picasso se opreşte exact în momentul cînd atinge cea mai mare intensitate a bogăţiei lui picturale. Printrmna din acele înclinări de balanţă, ce

intervin cu regularitate la el, revine la nudi< tatea formelor, părăsită pentru un anumit timp. *Fumâi torul* se desprinde tot pe un fond verde, strălucitor, dar el este pictat în mari planuri întunecate, şi doar o porţiune de culoare, la mijloc, figurînd desigur o îmbră* căminte de interior, imită o stofă dungată cu floricele roz şi galben pe un fond roz pal. Compoziţia în dungi verticale e foarte strînsă, motivele în stil grec ale fondului sînt atît de discrete, încît abia îndulcesc austeritatea ansamblului. *Jucătorul de cărţi* (Museum of Modern Art, New York) se plasează pe aceeaşi linie de demarcaţie a celor două perioade creatoare ale lui Picasso, el e construit din planuri rigide, strîns întrepătrunse, dispuse în trepte, şi din cîteva dreptunghiuri rare, presărate cu picăţele. Această împestrtţare va mai persista un anumit timp în această pictură cu planuri mari de culoare pură, riguros echilibrate, ce«şi ia acum avînt şi care a fost denumită: perioada de cristal. Dar evenimentele exterioare vin să rupă evoluţia abia schiţată. O dată cu declararea războiului, mulţi prieteni 228
ai lui Picasso sînt numaidecît mobilizaţi. Dintr<o dată, se produce o ruptură prof undă ce<l face să simtă situaţia lui de cetăţean străin. Va spune mai tîrziu: «ham condus la gara din Avignon pe Braque şi Derain. Nu i>am mai regăsit niciodată ».

Se întoarce Ta Paris. Un Paris răvăşit, unde nu mai era nimic din ceea ce fusese ieri. Gertrude Stein fusese prinsă de război în Anglia, unde se dusese să ia contact cu editorul ei, şi, deocamdată, nu se mai putea întoarce. Totul se dispersează şi se dislocă în jurul lui. Stăruise pe lîngă Kahnweiler ca acesta să ceară naturalizarea în Franţa, dar, ca atîţia germani ce trăiseră mult timp în afara Germaniei şi ignorau reacţiunile din ţara lor, Kahnweiler şi Uhde nu crezuseră niciodată întrmn război între Germania şi Franţa. Kahnweiler se refugiază în Elveţia. După război, colecţia lui va fi vîndută, iar cea a lui Uhde va fi împrăştiată, ca « bunuri inamice ». Tragedia mondială se repercutează în nenumărate conflicte individuale. în vara precedentă, prietenii lui Apollinaire încercaseră în zadar să»l împace cu Mărie Laurencin. Dar, dacă el simte că a pierdut*), va fi şi mai deznădăjduit cînd ea îi va anunţa căsătoria sa, care are loc în iunie 1914. Printrmnul din acele jocuri de contraste ce atrag fiinţele încercate, Mărie Laurencin se mărită cu un moşier german: « Ea, o pariziană, va scrie mai tîrziu Apollinaire, care impusese tipul ei de femeie întregului Paris, şi de aici în lumea întreagă!» Proaspeţii căsătoriţi izbutesc să fugă pentru a

scăpa de lagărele de concentrare şi se stabilesc la Malaga. « Soţul ei n»a vrut să ridice arma împotriva Franţei», explică Apollinaire, şi această «pariziană tragică şi exilată» va încerca să rămînă în contact cu prietenii ei prin scrisori ce trădează un fel de nebunie disperată. Apolli* naire are naţionalitatea rusă a mamei sale, se născuse în Italia, ţară încă neutră, prietenii îl îndeamnă să plece, dar el se hotărăşte să se încorporeze. Originea sa tulbure îi creează greutăţi la angajare. Deznădăjduit că o pierduse pe Mărie Laurencin, văzînd cum se pră» buşeşte o lume pe care o simţea a lui mai mult decît oricare alta, încearcă să»şi găsească uitarea în opium şi aventuri amoroase. Louise de Coligny»Châtillon, despre care va spune, nu fără snobism, că în vinele ei «curge sîngele Sfântului Ludovic», «pătimaşă în dragoste », ca şi el, îl oboseşte repede într<o iubire de o senzualitate şi cerebralitate furibundă:

O, Lott, marea mea durere, O, Lou, inima mea zdrobită.

întrrnn moment de amărăciune, Apollinaire face noi demersuri spre a se încorpora. Cînd izbuteşte să se înroleze, acest etern nedisciplinat, acest hoinar prin excelenţă, care n<a fost niciodată punctual la o întîlnire şi n<a frecventat decît fiinţe deosebit de pitoreşti, găseşte o plăcere neprevăzută în dura disciplină militară: « Am impresia că meseria de soldat este adevărata mea meserie ».

în timp ce Apollinaire face instrucţie la Nîmes, Max Jacob se pregăteşte pentru marea cotitură a vieţii lui. El a avut o nouă viziune, şi imploră să fie botezat Billy povesteşte o anecdotă care circula în grupul prietenilor săi în legătură cu viziunile lui Max Jacob. într»o zi, la Sacr&Coeur, i<a apărut Fecioara şi i<a spus: « Cît eşti de pocit, sărmanul meu Max! — Dar nu<s chiar atît de pocit, Sfîntă Fecioară! » a răspuns el şi a părăsit biserica, deranjînd toată lumea şi înfuriindu4 pe para« cliser. A dat în cele din urmă de călugării de la Notre* Dame»de»Sion, specializaţi în convertirea evreilor, dispuşi să4 boteze: «Pablo va fi la 20 ianuarie naşul meu, îi scrie lui Apollinaire, iar Sylvette Filassier, de la Teatrul de Varietăţi, naşa, cu vrerea lui Dumnezeu ». Picasso nu se poate stăpîni să nu*şi tachineze prietenul pentru zelul lui de neofit « Pablo vrea să*mi dea numele Birjă. Sînt dezolat», se vaită Max Jacob. în cele din urmă, cad de acord asupra numelui Cyprien, unul din prenumele lui Picasso. Dacă simţul umorului persistă la el, chiar într»o împrejurare atît de solemnă, Picasso are pentru Max Jacob o caldă şi mare afecţiune. Această simpatie se citeşte pe de<a întregul întrnin portret făcut prietenului său, un portrefcsurpriză, desenat realist şi

minuţios şi constituind o ruptură bruscă de maniera lui din acea vreme. El îi arătase, de altfel, lui Kahnweiler, mai înainte, cîteva din aceste desene realiste, datînd din anul precedent. Desenează un chip al lui Max Jacob, Picasso fiind fără îndoială unul dintre puţinii oameni care îl cunoşteau cu adevărat, cu o expresie de bunătate tristă şi dezarmată, cu un biet surîs pe care numai înclinarea către ironie pare a«l fi aşternut pe buzele«i lungi. E îmbrăcat întrmn pulover gros, peste care e răsfrînt gulerul moale al cămăşii, cu o haină şi un pantalon ponosite. Mîinile fine şi le ţine pe genunchi, cu pumnii întredeschişi, asemenea mîinilor de oameni sărmani cînd se odihnesc. Max Jacob e încîntat, găseşte că portretul «seamănă în acelaşi timp cu al bunicului meu, cu al unui bătrîn ţăran catalan şi cu al mamei». în legătură cu această revenire neprevăzută la portretul realist, Mahaut face cîteva confidenţe semnificative « în anul 191J, pe negîndite, Picasso vrînd, îmi spune el, să vadă dacă mai poate să deseneze ca toată lumea, schiţează în creion cîteva portrete de prieteni, atît de exacte, atît de precise, încît au fost comparate cu ale lui Ingres. » în această dorinţă de a desena, de a vedea « ca toată lumea », se trădează ceva dintrmn om descum» pănit, izolat, ocolit de vălmăşag, lucru care începe să<l apese. Prietenii lui sînt mobilizaţi, Braque e subloco« tenent într»o tranşee. «Văd puţină lume», îi scrie atunci Picasso unui prieten italian. Prin aceste portrete realiste, desenate cu mină de plumb, el se alătură permanenţei unei viziuni, caută o comu« nitate de optică. Dar nu trăsătura lui Ingres este aceea pe care o regăseşte. *Portretul lui Ambroise VollarJ,* pe careJ face în luna august din acelaşi an, în factura cea mai clasică, cu virtuozitatea minuţioasă a unui Holbein, scoate în evidenţă omul, cu pleoapa lui obosită, cu craniul bombat, cu barba de mujic, cu gura vorbă« reaţă şi totodată posacă, cu mîinile mici, grăsulii Cu aceeaşi privire cramponată de realitatea vieţii zilnice care»l apără de răscoliri sufleteşti, Picasso desenează o vedere din atelierul său din strada Schcelcher şi cîteva naturi moarte.

Străinii care locuiesc la Paris îşi strîng rîndurile, ca şi cum ar simţi că trăiesc în marginea evenimentelor. Max Jacob se mîndreşte cu descoperirea unui « destul de mare poet rus, Elie Ehrenbourg », care îi traduce poemele sale şi găseşte că seamănă cu ale lui Apollinaire sau Heine. Picasso se împrieteneşte cu sculptorul Pablo Gargallo, pe care«l cunoscuse la Barcelona, şi de care»l apropie acum suferinţele acestor ani de război. O fotogra« fie a lui Picasso, făcută în atelierul lui Gargallo, este una

din puţinele ce>au reuşit să transmită strălucirea din ochii lui şi fermitatea imperioasă a buzei lui superioare. Omul care»şi aţinteşte asupra lumii această privire aproape halucinată este menit, fireşte, său deconcerteze atît pe prieteni, cît şi pe cei invidioşi. în faţa acestor desene realiste se anunţă — şi unii o proclamă cu triumf— că el a abandonat cubismul, impasul în care se împot» molise.
Dar, atent la comentariile despre arta sa şi totodată neclintit, Picasso îşi urmează drumul său pe linia cubis» mului, ca şi cum şi»ar da seama că nu epuizase încă toate posibilităţile pe care i le oferă acesta. încearcă chiar — dar această încercare e izolată — să combine un desen cubist cu detalii realiste, ca în *Femeie culcată,* al cărei corp, văzut în racursi, e construit în planuri geometrice, însă cu două enorme tălpi realiste în primu: plan.
Se identifică mereu cu cubismul, prin acel mod foarte personal de a îmbina arta sa cu propria sa viaţă. Toţi prietenii lui l>au auzit într»o zi sau alta exclamînd: « E al meu », sau « Asta sînt eu »; şi nu era vorba de un obiect ceri aparţinea sau de»o asemănare găsită cu el însuşi, ci de o similitudine între un fenomen, între o manifestare artistică şi propria lui creaţie, simili» tudine pe care o aclamă cu bucurie sau cu stupoare. Cînd Gertrude Stein reuşeşte să se reîntoarcă din Anglia, îi invită într»o seară la ea pe Picasso şi Eva. După cină, ies la plimbare pe bulevardul Raspail. Deodată, un camion uriaş străbate strada, întrmn zgomot asurzitor. «Pablo se opreşte din mers, încremenit. Era primul camion camuflat pe careri vedea. „Noi am făcut asta!" zise el. »
într<o zi îi spuse lui Cocteau: « Dacă vor să aibă o armată invizibilă de la distanţă, mau decît să îmbrace oamenii în arlechini ». Tema arlechinului, atît de îndrăgită în tinereţe — şi la care se pare că a recurs mai ales în vremurile tulburi — reapare acum în arta sa, în mai multe acuarele, transpusă în riguroase planuri cubiste. Principala lucrare de acest gen este *Arlechinul* (Museum of Modern Art, New York), făcut pe înalt, pictat în largi planuri cu înclinări diferite, suprapuse, cu tente vii de roşu vermion şi albastru ultramarin, detaşîndu*e pe un fond negru; din dreptunghiul corpului, format 232
din romburi multicolore, ţîşneşte lujerul capului cu măciulia neagră. Voioşia coloritului este cu atît mai frapantă, cu cît construcţia este foarte rigidă, schema» tizată la extrem, excluzînd orice element lizibil. In acelaşi timp în care Picasso îşi dovedeşte lui însuşi măiestria viziunii sale realiste în portretele desenate, tablourile lui acuză o simplificare

crescîndă a formei, în favoarea culorii. Pictează acum mai multe naturi moarte, dintre care una este plasată în cadrul unei ferestre, motiv ce va reveni adesea în opera lui. O temă izolată la el este *Matură moartă întnun peisaj* **(colecţia H. Berggruen, Paris) care pare să exprime nostalgia citadinului lipsit de frunzişul primăvăratic al arborilor şi de cerul albastru pe care gonesc nori albi. Numai că acest peisaj e plasat într»un cadru roşu şi negru, ca şi cum ar fi placat pe o cortină de teatru; triunghiurile şi dreptunghiurile viu împestriţate cu roz şi verde taie clocotirea verdeţii, iar cele mai multe obiecte îşi păstrează rigiditatea lor geometrică.**
In ansamblu, mai ales dacă ne gîndim la ritmul lui obişnuit de lucru, Picasso pictează puţin în cursul acestor primi ani de război şi îndeosebi acuarele de format mic. Pare mult mai mişcat decît vrea să şi»o mărturisească lui însuşi, de a se şti atît de în afara unui mare angajament, a unei cauze ce reclamă toate sacri» ficiile. Mai tîrziu avea să înţeleagă că acest război nu e de fapt al său, aşa cum avea să fie lupta dusă în ţara
rimele zvonuri, primele veşti despre prietenii răniţi pe front fac şi mai mare prăpastia ce s»a deschis între cei ce luptă şi cei din spatele liniei de bătaie. în 191J, Braque e grav rănit. Rămîne mult timp în comă. Se pierde speranţa de a fi salvat. După trepanaţie, revine încet la viaţă, ca şi cum ea i»ar fi dată pentru a doua oară. Cei care revăd Parisul în cursul unei permisii suferă amarnic de a găsi oraşul neschimbat, aşa cum îl lăsaseră. Apollinaire revine aici în februarie 1916:
Am văzut Parisul în întuneric, Cavou unde lumea petrece . . .
El descoperă aici « o febră a picturii şi sculpturii. Cubism, se înţelege », adăugînd, nu fără o notă de ironie: « Vîn
dmai ales arlechini, unul din subiectele dominante în acest timp, arlechini cu săbii de lemn, măşti cîntînd la ghitară sau însoţite de un domn bătrîn cu joben. Foarte des, desenul realist nu e decît un punct de plecare, un fél de schiţă în care se înscrie simplificarea structurii, redistribuirea trăsăturilor, transformarea cubistă. Acelaşi proces revela, foarte instructiv, în unele desene, variante ale unui alt subiect familiar: bărbatul şezînd, cu un baston sau cu o pipă în mînă, citind un ziar, cu pantalonul încreţit ca o armonică, cu jiletca ponosită, cu haina lăbărţată. întrmnul din aceste desene în creion, Picasso este surprins, pentru a spune astfel, pe drumul lui cubist, căci îl reia în cerneală, îl împarte în dreptun« ghiuri, îl descompune în semne obişnuite, cum este această ţeavă ce se înalţă de pe masă, acoperind capul, aşezat mai jos şi lizibil.

Aceste desene duc la *Bărbatul cu pipă* (colecţia Rolf de Maré, Paris) care, cu toate că datează din 1916, pare mai apropiat de perioada «rococo», decît de aceea denumită « de cristal». O notă umoristică se strecoară în acest portret al unui bărbat cu faţa plină, a cărui frunte încreţită se înfundă întoo pălărie melon, cu sprinceana în formă de spic, cu nasul bulbucat, cu mustaţa stufoasă, cu bărbia lungă, satisfăcută. Braţele răsucite ale fotoliului şi reliefurile proeminente joacă în ansamblu un rol analog cu acela al gulerului din *Femeie în verde.* Cubismul se îndrepta spre apogeul său. *Cîntăreţul la ghitară* din 1916 (Muzeul Naţional, Stock» holm) trădează în acelaşi timp rigiditatea structurii şi gustul pentru culoare. Pe un fond brun închis, cald, se întind benzi multicolore, verde jad, albastru ultra» marin, alături de un brun roşcat, pentru a ajunge la un dreptunghi alb, alături de care se detaşează, ca în cadrul unei ferestre, semnul gri, schematic, al capului, în ciuda acestor reuşite, sau probabil din pricina lor, în arta lui Picasso se vădeşte o cotitură, se deschide un drum deosebit de cealaltă cale, atras de desenele realiste înfaţişînd portrete de prieteni. Mai multe împrejurări se conjugă aici pentru a determina această reînnoire formală. De fapt, o anumită disponibilitate interioară a lui Picasso îngăduie diverselor influenţe dinafară să acţioneze asupra lui. Una din acestea, care va aduce la el o împăcare cu clasicismul tradiţional, este, presupune

Uhde, mîhnirea ce *i--o* produce condiţia lui de străin: « într»o vreme cînd ura stăpînea oamenii, cînd circum» specţia romană ... se opunea cu ostilitate nebuloasei metafizici germane, se va fi simţit oare arătat cu degetul de cei care4 acuzau de a face pe ascuns jocul „inami» cului"? Va fi încercat oare să se încadreze în tabăra specific „franceză"? Iar aceste tablouri să dovedească oare frămîntările din sufletul său? » iată întrebările pe care şi le pune Uhde. Dacă aceste lucrări atestă frămîn» tarea lui Picasso, ele sînt totodată o dovadă a modului cum el ştie să»şi învingă dilemele, încă una din acele biruinţe repurtate asupra lui însuşi atunci cînd e sfişiat de un conflict dureros.

Paralel cu acest conflict de ordin artistic, el suferă şi o dureroasă încercare personală: Eva moare. Dar oricît ar fi fost de afectat, Picasso nu e omul care să se lase copleşit de un doliu, să trăiască cu morţii sau în trecut. Durerile, ca şi resentimentele lui, se consumă prin însăşi violenţa lor. Zdruncinările adînci se traduc fa el printrmn dezgust pentru decorul familiar, de a cărui amintire e prea încărcat. El, care se decide atît de greu să se mişte, să iasă din cadrul

existenţei lui — ca şi cum s»ar teme să nu spulbere vraja vieţii zilnice, să nu tulbure condiţiile propice creaţiei sale — fuge de trecut, schim» bînd locuinţa, mai tîrziu chiar oraşul, ori de cîte ori se desparte de o femeie pe care a iubit<o. Fiecare mutare dintr>un loc într»altul indică sfîrşitul unei prezenţe feminine în viaţa lui, sau izbucnirea unei noi pasiuni. După moartea Evei, părăseşte Montparnasse şi se depărtează de atmosfera vieţii lor comune, refugiindu»se întno căsuţă din Montrouge. în cursul acestor mutări, cele mai multe din «obiectele» confecţionate de el din hîrtie, staniol sau zinc se distrug ori se pierd. O dată, nişte hoţi îi pradă casa, dar nu iau decît lenjerie, şi Gertrude Stein îşi aminteşte că pe vremea cînd era complet necunoscut, Picasso spunea că ar fi foarte mulţumit dacă un borfaş, însă unul adevărat, un profe» sionist şi nu vreun prieten picat în vizită, i»ar fura tablourile sau desenele. Acum, cînd e cunoscut, pare decepţionat că hoţul a preferat lenjeria sa, tablourilor, în noua ambianţă, legăturile sentimentale reîncep şi se continuă, fără complicaţii şi fără urmări. într>un crochiu făcut la repezeală, Picasso se desenează pc el însuşi în faţa unei mari mese rotunde, în sufragerie, apărat de doi cîini uriaşi, însoţit de o doamnă foarte graţioasă aşezată într>un fotoliu la celălalt capăt al mesei Aceste legături trecătoare îl lasă disponibil pentru o mare pasiune. O nouă apariţie vine sări schimbe cursul vieţii şi ea capătă înfăţişarea unui bărbat foarte tînăr, zvelt, cu faţa ascuţită ce pare alcătuită din două profiluri sudate, cu privirea totdeauna vigilentă, cu gura mare, sinuoasă şi foarte mobilă şi cu un trup de efeb a cărui supleţe evocă în acelaşi timp sprinteneala unei feline şi arabescul unei liane. Întîlninduri pe Jean Cocteau, Picasso îi cere sări pozeze pentru un tablou de arlechin, însă ordonarea cubistă a lucrării a distrus toate trăsăturile personale ale modelului. Cocteau avea să rămînă totuşi pentru el încarnarea unuia din personajele sale favorite. Cînd, ales la Academia Franceză în 19jj, Cocteau îi ceru un proiect pentru spada de academician, Picasso îi trimise o serie de desene uluitoare, reprezentînd în mai multe variante silueta zveltă a unui arlechin avînd în vîrful bicornului un cocoş a cărui lungă coadă cădea în semicerc pînă la picioarele sale, formînd mînerul spadei. La începutul acestui an 1917, Picasso se pomeneşte în faţa unui proiect cu totul ciudat. A trebuit să apară cineva atît de convingător ca Jean Cocteau, atît de dependent în aparenţă de ceilalţi oameni şi, de fapt, atît de irezistibil de antrenant, pentru a sparge blocul de rezistenţă pe care Picasso îl ridică de obicei în faţa solicitărilor prietenilor săi. Ca şi cum

aventurile spiri» tuale ceri pîndesc în orice moment ar fi de ajuns spre ari îndestula setea de variaţie, Picasso se fereşte de tot ceea ce, pe plan material, ar putea să constituie o aventură. Era nevoie, de asemenea, de verva ameţitoare a lui Cocteau, de darul lui personal de a pune în evidenţă excepţionalul — curăţind realitatea de orice zgură — spre ari face pe Picasso să piardă noţiunea aspectului insolit al unei aventuri propuse, spre ari determina să<şi pără* sească tabieturile lui dragi ce începeau să se sedimenteze. « Întîlnirea cu Picasso în 1916 mi<a schimbat întreaga viaţă — îmi scria o dată Cocteau — şi am pretenţia să cred că şi eu km împodobit»o pe a lui cu o cunună antipedantă care nu era, vai, în obiceiurile lui. » Ideea ce avea să ducă la această colaborare neprevăzută dăinuia mai de mult. Ea îi venise lui Cocteau, pe atunci mobilizat, în timpul permisiei lui din aprilie 19 ij**, cînd îl ascultase pe Satie cîntînd la patru mîini, împreună cu Vines, compoziţia intitulată** *Bucăţi în formă de pară.* **Un curent telepatic se produse între el şi Satie, inspirîndu» le ideea unui balet ce trebuia să poarte numele de** *Paradă.* **Cînd, o săptămînă mai tîrziu, Cocteau pleacă din nou pe front, prodigioasa lui facilitate imaginativă îi permite să lase în mîinile lui Satie un teanc de note şi de schiţe ce conţineau temele esenţiale. în gîndul lui Cocteau, baletul era transpunerea unui music<hall, ale cărui personaje principale erau un chinez, un acrobat şi o mică americană, anunţate de o voce anonimă, care debitau la megafon clişeele de publicitate obişnuite. Ideea îi seduse pe conducătorii baletelor ruse, de care Cocteau se apropie prin intermediul lui Diaghilev. Ei se hotărăsc să plece la Roma pentru a monta baletul. Era firesc ca Jean Cocteau să se gîndească atunci să ceară concursul, pentru decorul şi costumele unui astfel de subiect, pictorului atîtor arlechini, jongleri şi acrobaţi, dar insolitul consta în a cere aceasta unui om care nu făcuse niciodată decoruri de teatru, nu se inte» resa cîtuşi de puţin de muzică şi nu ştia nimic despre Baletele ruse, prezentate la Paris în 1911 şi 1913. La repulsia pe care o avea Picasso pentru orice călătorie, se adăugau împotrivirile mediului său. « L<am atras în afacere, constată Cocteau, nu fără orgoliu. Cei din jurul său nu voiau să creadă că mă va urma. » Şi tot el evocă atmosfera artistică a timpului, caracterizată prin intran« sigenţă. « O dictatură stăpînea în Montmartre şi Mont» parnasse. Se trecea prin perioada austeră a cubismului Obiectele ce puteau sta pe o masă de cafenea, ghitara spaniolă, erau singurele plăceri îngăduite. A picta un decor, mai ales pentru Baletele ruse (tineretul acesta îl ignora pe**

Stravinsky), era o crimă. Niciodată domnul Renan nu scandaliză mai rău, în culise, Sorbona, decît o făcu Picasso la cafeneaua „Rotonde", primind propu» nerea mea. » Călătoria la Roma părea o extravaganţă scandaloasă, deoarece «codul cubist interzicea orice voiaj, în afară de acela de la Nord la Sud, adică între place des Abbesses şi bulevardul Raspail». Dar Picasso, ca totdeauna cînd ia o hotărîre, nu mai ascultă de nimeni. Pregăteşte şi împachetează într«o mică ladă macheta pentru *Paradă,* cu faţadele caselor, cu arborii, cu coliba sa. înainte de plecare, se duce să<şi ia rămas bun de la Gertrude Stein, care tocmai şe întorsese din Spania. Ea îl vede apărînd cu un tînăr subţirel şi elegant ce se sprijinea molatic pe umărul lui. «Iatări pe Jean, spuse el în loc de orice explicaţie, şi plecăm în Italia. » Ea îl găseşte foarte excitat, foarte însufleţit de această idee: « Avea nevoie de o schimbare ».

Pleacă numai ei doi, căci Satie nu vrea să părăsească ArcueiL însăşi pornirea este ca o sărbătoare sau ca o vacanţă plină de surprize. «Picasso rîdea văzînd cum se micşorează în urma trenului chipurile pictorilor noştri.» Leonide Massine pune la punct coregrafia pentru *Paradă.* Ideea lui Cocteau deschide posibilităţi noi; Serge Lifar va scrie mai tîrziu că, desigur, aceste invenţii erau literare, dar că la origine ele izvorau dintrmn stil pur coregrafic ce nu şi<a spus încă ultimul cuvînt. Ca în orice operă de teatru importantă, rezultatul se datora contribuţiei hazardului, a improvizării şi chiar a neşansei în prima versiune, figurile cele mai izbitoare ale baletului, « managerii », nu existau, era doar ampli« ficatorul « care cînta o frază<tip rezumînd perspectivele personajului». Dar Cocteau posedă în cel mai înalt grad facultatea de a se adapta momentului, de a sufla spre scînteia care se aprinde la întîmplare. « Cînd Picasso ne arătă schiţele lui, am înţeles însemnătatea de a opune celor trei unităţi clasice . . . personaje inumane, supra< umane, ce vor alcătui pe scurt falsa realitate scenică, pînă la a reduce dansatorii reali la nişte mişcări de fantoşe.» Picasso inventează pentru prestidigitatorul chinez un costum devenit celebru, roşu, galben, negru şi alb, din dungi, raze şi spirale, evocînd soarele ce răsare şi nimicnicia giumbuşlucurilor lui. Acrobaţii — un cuplu, în loc de un singur personaj — « prostuţi, agili, săraci », vin din lumea roz a lui Picasso. « Noi am încercat să le redăm melancolia aceea a circului de duminică seara.» Managerii, dimpotrivă, sînt «feroci, inculţi, vulgari, zgomotoşi, lovind în ceea ce laudă şi dezlăn« ţuind (ceea ce s«a întîmplat) ura, rîsul, nedumerirea mulţimii prin

ciudăţenia aspectului şi apucăturilor lor». Picasso ridică pentru ei gigantice construcţii cubiste, care sînt ca nişte părţi mişcătoare ale decorului şi a căror masă, departe de a părea ireală, produce

acel efect voit de a reduce dansatorii în carne şi oase la aparenţa unor marionete. Managerul francez care introduce în scenă prestidigitatorul chinez e acoperit de panouri în care se regăsesc toate semnele, ţevi, trăsă» turi disparate, planuri îmbucate, ca şi cum ar fi vorba de un tablou cubist foarte mărit şi devenit mobil. Managerul din New York care laudă meritele micii lui protejate are cizme de cow»boy, iar schelăria trupului său se sfîrşeşte în zgîrie»nori. Al treilea manager trebuia să apară călare pe cal, dar cum în cursul repetiţiilor îşi pierdea echilibrul şi cădea din şa, a fost suprimat în ajunul spectacolului. Oameniudecor, cum îi numeşte Cocteau, nu se mişcă decît cu mare greutate sub povara schelăriei lor, însă imobilitatea lor, « departe de a sărăci coregrafia, o silesc să rupă cu vechile formule, să»şi caute inspiraţia nu în ceea ce se mişcă, ci în acel ceva în jurul căruia se face mişcarea ».

De pură inspiraţie cubistă, managerii nu sînt în acord cu cortina care se ridică asupra spectacolului şi a cărei machetă Picasso o pregătise în atelierul său de la Mont» rouge. Pe pînză retrăiesc figuranţii din lumea lui roz, călăreaţa, arlechinii, ghitariştii, însă culorile sînt mai închise şi mai crude, stilul e atît de şarjat încît te face să te gîndeşti la parodia unui spectacol popular. Bakst, care a venit la Roma cu Baletele ruse, e decepţionat de această creaţie a unui novator şi găseşte cortina « paseistă». Pegasul ce figurează pe ea, cu aripile legate, trebuia să rămînă pe scenă, dar cînd cartonierii îi aduc carcasa, aceasta e atît de rău făcută că el seamănă mai curînd cu un cal de birjă din *Fantomas.* « Rîsul nostru nebun şi al maşiniştilor îl decid pe Picasso să»i păstreze această siluetă neprevăzută », îşi aminteşte Cocteau şi adaugă: « Nu ne puteam închipui că publicul va primi atît de prost singura concesie ce i se făcuse ». Muzica lui Satie dezlănţuie şi ea scandal, la prima repre» zentaţie de la Paris. Cocteau, cu flerul lui de avangardă, imaginase pentru *Paradă* un acompaniament de zgomote, acea muzică concretă a viitorului, « înşelînd urechea », cum spune el, pe care voia s»o

folosească tot aşa cum pictorii folosesc «trompe l'œil»* (înşelarea ochiului):
jurnale, cornişe, imitaţii de lemn. Dar în ultimul moment, suprimarea aerului comprimat îl obligă să suprime şi zbîrnîitul de avion, uruitul trenului, şuierul sirenelor, ţăcănitul aparatului Morse, păstrînd doar imitarea ţăcănitului maşinilor de scris, prin ciocăniturile baghe* telor. La reprezentaţie, acest « ridicol tărăboi de maşini de scris » îi revoltă pe critici.
Negîndinduise sau nepăsîndurie de ostilitatea pe care aveau să o stîrnească, Picasso şi Cocteau se pasionează pentru lucrul lor şi, cu acea mare facultate de a se bucura ce le este proprie, profită de şederea la Roma. « Trăiam, respiram din plin », scrie Cocteau. Repetiţiile au loc în Pivniţa Taglioni, într»o atmosferă de înţelegere şi veselie. Timpul petrecut la Roma nu este umplut numai cu o muncă încordată. Picasso şi<a regăsit aici prietenii săi pictori, « zburdalnicii futurişti». In afară de Lionide Massine care dirijează coregrafia *Paradei,* **îi întîlneşte pe toţi cei care gravitează în jurul Baletelor ruse, pe Diaghilev, pe Stravinsky, care compune atunci muzica pentru** *Focul de artificii,* **pe Semenoff, pe Bakst îi desenează în atelierul său din Roma şi aceste pagini, în care eboşele cubiste ale costumelor se învecinează cu portrete de o izbitoare asemănare, alcătuiesc un album ce reflectă, ca o oglindă, o întreagă perioadă extrem de inspirată. Şi dacă unele desene frizează cari« catura, asta e numai din pricina fidelităţii lor, a exao tităţii lor scrupuloase. Una din aceste pagini conţine dublul portret în creion al lui Diaghilev şi Selisburg, reprezentantul marelui patron al baletului, bancherul Otto H. Khan. Americanul prosper, cu bărbia dublă, cu ochii mici înecaţi în grăsime, stă pe scaun, cu mîinile durdulii încrucişate pe măciulia bastonului, cu pălăria melon trasă pe<o ureche, cu gura satisfăcută, cu privirea şireată, cîntărind îndeaproape valoarea fiecărui lucru. Diaghilev, în picioare alături de el, în frac şi cu joben, cu mustăcioara cesi umbreşte o gură senzuală, cu zîmbetul ce trădează un sentiment ascuns de superior ritate şi cu gesturi degajate, încarnează în acelaşi timp pe bărbatul frumos şi pe marele senior ce se străduieşte să accepte în preajma sa prezenţa reprezentantului finanţei.**

---

* Metoda folosită în special de pictorii barocului pentru sugerarea în pictură a unor obiecte în relief (n. r).

Dar în aceste crochiuri magistrale pe care Picasso le înmulţeşte mereu, nimic nu evocă Roma pe care el o vede pentru prima dată, nu se găseşte în ele nici o notaţie a locurilor pe care le străbate, nimic din gran< dioasele vestigii ale trecutului roman, nici o siluetă din prezentul său, ori din pitorescul străzilor. Cu facultatea lui de a se concentra numai asupra imediatului, Picasso trăieşte în ambianţa de la Pivniţa Taglioni, ca şi cum s«ar afla încă la Montrouge. Nimic nu lasă să se presupună că ar fi văzut statuile greceşti şi romane sau capela Sixtină. De fapt, după Kahnweiler, nici nu le<a văzut atunci. Dar zeiţele antice şi semizeii, reînviaţi de Renaş< tere şi care au pătruns pînă la el, au produs asupra lui un şoc ce va da o înfăţişare nouă artei sale. Nu se ştie niciodată, în cazul lui Picasso, ce a păstrat el din impla» cabila lui viziune plastică, deoarece amintirea celor văzute ţîşneşte la el în modul cel mai neprevăzut şi de cele mai multe ori cu întîrziere.
Nici o mărturie, de asemeni, despre călătoria la Neapole şi Pompei, nici o urmă despre vizita la Florenţa şi întîU nirea cu Quattrocento. însă după acest voiaj italian, va veni o vreme cînd Venere triumfătoare în calmul lor animal, cînd fragile figurine de Tanagra şi gigante cu puterea zăgăzuită în carnea lor, surori ale atleţilor lui Michelangelo, vor apare în pînzele sale. Recep< tivitatea lui înnăscută, ascuţită şi totodată îndreptată către un scop precis, ferită parcă de la împrăştiere de un instinct al cumpătării, pare cu deosebire trezită în timpul acestei luni petrecută în Italia. Trezire deopo* trivă a simţurilor, menită să imprime un chip de femeie
Roma nu înseamnă pentru Picasso numai o activitate febrilă într«un domeniu ignorat de el pînă în prezent, sau reîntîlniri cu vechi prieteni ori cu artişti noi. « Ne plimbam în nopţile cu lună împreună cu dansatoarele », îşi aminteşte Cocteau. Lumina lunii aşterne pe chipurile femeilor un mister ce răscoleşte puternic simţurile lui Picasso, care, în acest moment, nu e stăpînit de o pasiune exclusivă. Şederea la Roma, atît de fertilă pentru creaţia lui, va fi hotărîtoare şi pentru viaţa sa personală. Printre dansatoarele din balet se află şi Olga Khoklova. Fata nu are stofa din care se fac « stelele ». Transfugă dintoo familie bună, fiica unui general, ea a ajuns prea tîrziu la dans pentru a putea aspira la roluri de prim ordin, dar are trăsături pure, regulate, o faţă foarte fină, cu 242
obraji netezi, şi e de o feminitate ceri tulbură şiri subjugă repede pe Picasso. Mai este apoi în ea un fel de nostalgie a rigidităţii burgheze, pe care a părăsit;o totuşi de bună voie,

un fel de intransigenţă în principii, pe care o păstrează ca pe o moştenire neaşteptată. Tocmai această demnitate în renunţare pare ari fi legat cel mai mult pe Picasso de Olga Khoklova. El se eliberase atît die tînăr de orice constrîngere, încît poate că uitase în ce măsură aşa ceva putea sări fie o povară. Trăise atîta vreme după legile moralei lui proprii, indulgentă cu el şi cu ceilalţi, încît întîlnind la mica dansatoare rusă însuşirile unei fete de familie bună, acest lucru pare a fi atins în el fibrele cele mai profunde. Pablo Picasso, eternul răzvrătit, pare a»şi aminti de cuminţenia burgheză a propriei lui familii, de solidaritatea foarte spaniolă ceri lega de ai săi. Nostalgia vieţii burgheze — trăsătură cu totul neaştep» tată la el — străbate dintr»o dată în dezordinea organizată a existenţei lui. Aventura în care l<a atras Cocteau vă avea consecinţe neprevăzute.

Parada e reprezentată la teatrul Châtelet la 18 mai 1917. Apollinaire scrie programul pentru spectacol. El vede în această experienţă nouă punctul de pornire al unei serii de manifestări ce vor transforma din temelie artele şi moravurile. Vbrbeşte de spiritul nou. Cu această ocazie, şi cu darul lui de a găsi expresii menite să se impună, el lansează totodată un cuvînt ce va face carieră: «supra»realism». Termenul este îndelung chibzuit şi calculat: « Reflectînd asupra lui, îi scrie unui prieten, eu cred că e mai bine să adoptăm suprarealism decît supranaturalism, pe careri folosisem la început. Supra> realism nu există încă în dicţionare şi va fi mai uşor de mînuit decît supranaturalism, utilizat deja de domnii filozofi ».

Dar publicul, care nu bănuia că e chemat să asiste la o anticipaţie, rămîne refractar, iar critica se întrece în violenţă spre a condamna baletul. « Fiecare dimineaţă îmi aduce noi injurii, unele de foarte departe, căci criticii se înverşunează împotriva noastră, fără a fi văzut sau auzit opera, îi scrie Cocteau unui prieten, şi, cum nu poţi astupa prăpăstiile, cum ar fi trebuit să începem cu explicaţiile de la Adam şi Eva, am socotit mai nimerit să nu le răspund. » Mai tîrziu îşi va aminti că Paul Souday « a fost singurul care şUa luat răspun; derea să scrie, în 1917, că noi nu sîntem, Satie, Picasso şi eu, nici nemţi, nici criminali».

Reluată peste trei ani, această « *Paradâ* atît de blestem mată » se va bucura de un succes răsunător. Numele lui Picasso va rămîne legat de triumf ca şi de scandal şi va răsuna în urechile unui public mai larg decît cel careri cunoştea din tablourile sale.

Eşecul baletului se răsfrînge asupra unei piese a lui Apollinaire, jucată o lună mai tîrziu: *Mamelele lui Tiresias,* aclamată zgomotos de prietenii lui, dar care va provoca un scandal a cărui amploare autorul n«o preVă» zuse. Ceasul suprarealismului nu sunase încă. Picasso este mai oţelit la insucces decît Apollinaire sau Cocteau. Primirea făcută *Paradei* îi aminteşte de debutu» rile lui cubiste. El e deprins să aştepte momentul revirU mentului. Este, mai ales, prea ocupat cu aventura lui personală.

In cursul acestei veri a lui 1917, o duce pe Olga Khoklova în Spania, la Madrid şi la Barcelona. Această nouă legătură e cu mult mai serioasă pentru el, decît aven» turile sale de altădată. Vrea sări arate tinerei femei ţara sa, să o prezinte familiei. E în el un fel de dorinţă de a împăca divergenţele dintre elementul slav şi cel spaniol, sau poate de a scoate la lumină afinităţile dintre ele. O pictează pe Olga cu un şal spaniol pe buclele ei lungi, ondulate. Portretul e atît de realist că pare o fotografie. Pictorul iJ face cadou mamei sale, dar nu mai e regăsit printre tablourile pe care le posedă familia lui la Barcelona.

Oricît de scurtă ar fi şederea lui în Spania şi oricît de acaparantă noua pasiune, Picasso se pune pe lucru în atelierul ceri este împrumutat de un prieten. Pictează, ca pentru a relua contact mai strîns cu o ambianţă familiară, *Balconul,* cu vedere din atelier spre unul din cele mai caracteristice aspecte ale Barcelonei: coloana lui Cristofor Columb ivindu»se dintrmn evantai de palmieri, cu drapelul spaniol, roşu şi galben, în primul plan, pe un cer strălucitor, totul tratat aproape în

în strălucirea acestei veri catalane, Picasso îşi schimbă maniera şi, după cum subliniază Rosamond Bernier, se lasă influenţat de ambianţă, de lumină, de anotimp. Pictează o compoziţie în mari aplaturi fluide, încons

jurate de curbe, care nu seamănă prin nimic cu lucrările lui precedente şi despre care va spune el însuşi că e «în afara seriei».

Dar mai pictează — subliniind dublul curent al artei sale, în care stau alături desene realiste şi compoziţii cubiste — o dansatoare spaniolă, cu un pieptene înfipt în casca ei de păr albăstriu şi acoperit cu un şal. S»ar zice că faptul de a se afla pe aceste meleaguri atrage după sine un cortegiu întreg de fiinţe familiare tinereţei lui: cîntăreţe, dansatoare de cabaret, femei de stradă provo» catoare şi pătimaşe. Antrenat de amintiri, pare să retrăiască maniera lui de altădată: faţa dansatoarei se detaşează, semeaţă, din focul de artificii al

acestor basto» naşe multicolore de care s<a servit ca să picteze *Pitica.* Totuşi, procedeul poantilist pe care îl foloseşte în acest tablou, cu strălucirea lui de paiete, nu e decît o încercare izolată.

Din Barcelona îi trimite Gertrudei Stein, aflată atunci în sudul Franţei ca delegată a Fondului de ajutor american pentru răniţii francezi, un mic şi delicios tablou repre» zentînd o ghitară. îi scrie că are intenţia de a se căsători cu o fată, o fată adevărată, şi»i trimite o fotografie după portretul Olgăi Khoklova.

Cînd Gertrude Stein se reinstalează la Paris, după încheierea păcii, Alice Toklas se gîndeşte să transpună micul tablou într»o tapiserie. « ham făgăduit să4 calchiez pentru ea », îi spune Gertrude Stein lui Picasso. El o priveşte cu un zîmbet îngăduitor: « Dacă cineva o va face, acela sînt eu», şi trage numaidecît, cu răbdare, pe canava, contururile tabloului său. Tabloul reprodus în broderie avea să fie una din rarele piese dispărute în timpul ocupaţiei Parisului.

Dar, după mai mulţi ani de la această primă încercare — prin 1929, se pare — Alice Toklas, prinzînd gust pentru tapiserie, îi cere lui Picasso să<i deseneze cîteva motive direct pe canava. Acestea sînt nişte arabescuri negre şerpuind pe un fond gri, conturînd pete de culori vii: roşii, galbene şi brune. în alt desen, o mînă albă apare pe un fond gri, între benzi ondulate, verzi şi negre.

Aceste motive, fidel reproduse, acoperă braţele şi spătarele a două mici fotolii în stil Ludovic al XV4ea 246 repictate în negru. Cînd cele două fotolii se aflau la
tapiţer, clienţii care treceau pe acolo voiau să le cumpere cu orice preţ; dar, îşi aminteşte cu un surîs Alice Toklas, «unii voiau fotoliile, alţii tapiseriile, dar nimeni pe amîndouă laolaltă». Astăzi, micile fotolii fragile se disting de pereţii albi din strada Christine, închizînd în cadrele for negre, uşor aurite, enigma unui ciudat acord între forma lor vetustă şi simţul decorativ emina* mente modern al lui Picasso.

Întorcînduise din Spania la Paris, Picasso îşi găseşte atelierul din Montrouge inundat. O întîmplare exte< rioară intervine încă o dată spre a precipita hotărîrea sa. în orice caz, el tot şi>ar fi schimbat locuinţa, aşa cum şua schimbat şi genul de viaţă. Acestei noi faze a exis» tenţei lui îi corespunde noul domiciliu pe care, de altfel, nu se osteneşte să<l caute el însuşi. Paul Rosenberg, negustorul de tablouri care a luat locul lui Kahnweiler, îi găseşte un apartament în apropierea galeriei lui, în rue La Boetie, nr. 23. Cartierul este tot atît de depărtat de cele în care locuise pînă în prezent, de

campamentele debuturilor sale, pe cît va fi felul de viaţă pe care4 va duce de aici încolo. Totul denotă noua lui bunăstare, ca şi dorinţa de a fi în regulă cu ţinuta exterioară. Are el însuşi aspectul, sau aproape, al unui burghez înstărit, n<a fost niciodată atît de elegant şi nici nu va mai fi vreodată, cu lanţul ceasornicului prins la butonieră, cu părul pieptănat cu grijă, cu papion şi cu o batistă albă în buzunarul de la naină. Cele două paturi de alamă din camera de dormit sînt asemenea tuturor paturilor din apartamentele înveci* nate. Pablo Picasso păşeşte în noua lui viaţă ca un om ce şua lepădat bubele, gata să dea uitării anii săi de boemă, luptele şi chinurile foamei, gata să se încadreze în concepţiile unei morale burgheze. Pentru o scurtă perioadă, s<ar putea părea că viaţa lui va lua de aici încolo o întorsătură paşnică, ducînd la fericirea familială, la onoruri oficiale, la recunoaşterea academică.

La 12 iulie din anul 1918 este înregistrată la primăria arondismentului VII căsătoria lui civilă cu Olga Khoklova. Dar tînăra femeie nu se mulţumeşte numai cu această formalitate. Cununia, cea adevărată pentru ea, e cele» brată după ritul ortodox, cu toată pompa de rigoare şi cu toată lungimea obligatorie a ceremoniei, la biseric

arusă din strada Daru. În alegerea martorilor se vede ataşamentul pe care Picasso îl păstrează trecutului său: în afară de Cocteau, îl cheamă pe Max Jacob şi pe Guillaume Apollinaire. Cu puţin înainte — la **i** mai — fusese el însuşi martor, împreună cu Ambroise Vollard, la căsătoria lui Apollinaire, a cărei ceremonie religioasă avusese loc la

biserica Saint.Thomas d' Aquin. Se însurase şi el cu o tînără domnişoară, Jacqueline, căreia prietenii îi spuneau Ruby, careul îngrijise în urma rănii lui groaz, nice, precum şi în timpul unei grave congestii pulmo* nare contractată la începutul anului 1918. Aceste avertis* mente ale bolii l,au zdruncinat profund pe Apollinaire. La treizeci şi opt de ani, îşi simte tinereţea sfirşită, cheful de aventuri încheiat. Este ispitit, ca şi Picasso, de stabilitatea unui cămin, cu atît mai mult cu cît tine* reţea lui fusese dureros lipsită de aşa ceva. Aspiră de aici încolo la confort si chiar la recunoasterea oficială. E foarte amărît cînd i se refuză

Legiunea de Onoare, pe care ministrul Coloniilor, ce,l luase sub oblăduirea lui, o ceruse pentru el. Se vrea chiar conservator, renegîndu,şi trecutul. « În ce priveşte reproşul ce mi se face de a fi fost un detractor, îi scria atunci lui Andre Billy, îl resping cu hotărîre, căci eu n*am distrus niciodată, ci dimpotrivă am încercat să construiesc. » Autorul lui *Merde en musiCfue* se credea, probabil cu toată since* ritatea, un conciliator al trecutului cu viitorul. « Spiritul nou se reclamă înainte de toate din ordine si datorie, marile calităţi clasice prin care se manifestă în cel mai înalt grad spiritul francez,

şi cărora li se adaugă libertatea. » Războiul se apropie de sflrşit. Drumul pe care Apollinaire se gîndeşte să,l apuce nu va mai fi întortocheat şi plin de rîpi, expus tuturor capri? ciilor hazardului, ci o largă şi dreaptă şosea, un drum paralel cu acela ce pare să se deschidă în faţa lui Picasso, de linişte burgheză, la adăpost de grijile materiale.

Dar iată că gripa spaniolă face ravagii la Paris. Orga* nismul încercat al lui Apollinaire nu rezistă în faţa groaznicei boli. Cade în comă. Picasso

şi soţia lui petrec seara lîngă el. E noaptea de 9 spre 10 noiembrie, în ajunul armistiţiului. Seara e caldă, ferestrele aparta. mentului sînt deschise, multimea, o multime dezlăn* 247 ţuită, defilează pe străzi şi, scăpată de un lung coşmar

,zbiară din toţi rărunchii: «A bas Guillaume! »* Olga Picasso pare a citi pe faţa muribundului că aceste strigăte de mînie, scandînd propriul său nume, îl tulbură pînă şi în agonie. Picasso se afla la hotelul Lutetia în faţa oglinzii din baie, cînd i se anunţă prin telefon moartea prietenului său. Pare să citească pe propriul lui chip tot ceea ce această moarte însemna pentru el, pentru prietenii săi, pentru luptele comune ale tinereţii lor. Un întreg trecut se încheie prin această pierdere. Durerea îi schimonoseşte gura, îi apasă colţurile buzelor şi în ochii lui arşi de insomnie se citeşte chinul unei cumplite întrebări. De foarte mult timp, Picasso nu şi<a mai făcut portretul Cînd îl întreb pentru ce, arată cu mîna spre faţau brăzdată de riduri ca şi cum asta ar fi o

explicaţie. Şi<mi spune: «Dacă n*ar fi oglinzile, n<aş şti ce vîrstă am». Mulţi pictori s<au pictat, totuşi, de preferinţă după ce anii îşi imprimaseră urmele şi le<au dat o înfăţişare care era numai a lor. Lsam întrebat pe Picasso cînd s<a pictat sau s<a desenat pe el însuşi ultima oară. Mi<a răspuns fără şovăire: «In ziua morţii lui Guillaume Apolli* naire». Ultima imagine pe care şua prins»o într«o oglindă a fost, aşadar, acea privire îngrozită, acea inte< rogare a morţii, în care i se păruse că vede încheindu»se propria lui tinereţe şi curmîndu»i»se interesul pentru ceea ce faţa lui ar mai putea să4 înveţe vreodată.

*« Jos cu Wilhelm!» E vorba de kaiserul Wilhelm al i i.lea <n.t

.X. ŢÎŞNIREA IZVORULUI ANTIC 1918-1923

icasso face totdeauna lucruri frumoase, cînd are timp, între un balet rus şi un portret mon» den », îi scrie Juan Gris lui Kahnweiler, în august 1919, nu fară oarecare amărăciune. Iar cînd, peste cîţiva ani, i se încredinţează în sfîrşit de către Diagnilev executarea unui decor de balet, Juan Gris este scîrbit de acest mediu de «sminteală şi enervare» şi se plînge de această existenţă infernală în care se trăieşte într<o continuă înstrăinare.

Picasso are nervii tari sau, mai bine zis, e protejat de acea armură ceri este proprie de ari ignora pe inoportuni, ca şi de simţul său de umor. în ciuda eşecului *Paradei,* **Diaghilev face din nou apel la el. Dar, de astă dată, nu se mai adresează novatorului cubist. După ce<şi menţinuse cu mare greutate trupa, graţie turneelor în America de Nord şi de Sud, el şua dat seama că în Europa publicul începea să fie sătul de spectacolele folclorice ruseşti. Caută subiecte coregrafice în alte părţi şi se hotărăşte să pună în scenă** *Tricornul,* **pe muzica lui Manuel de Falia. Alegerea unui pictor spaniol pentru decor se impunea de la sine. Picasso regăseşte tradiţiile ţării sale natale. Propriile lui amintiri îl năpădesc prieh nice bucuriei creatoare. Pictează pe cortină o vedere spre arena unde se desfăşoară o clasică cursă de tauri, avînd ca spectatori femei cu mantile şi bărbaţi în pele< rină şi cu sombrero. Pare a>şi aminti de fundalurile tapi< seriilor lui Goya, sau pur şi simplu a se opri la o sursă de** 249 **inspiraţie comună cînd desenează,** ca **decor, un mic pod, în fundul scenei, deasupra căreia se ridică o mare arcadă. Culorile cu care înzestrează ansamblul, un roz**

roşiatic, un ocru palid, pe un cer albastru înstelat, amintind perioada sa roz, contribuie la triumful repurtat cu *Tricornul,* cînd acesta este reprezentat pentru prima oară la Alhambra din Londra, la 22 iulie 1919. Picasso pune costumele la punct în ultimul moment, în culise, pictînd motivele de un efect năucitor ale costumului Karsavinei, bunăoară, terminat cu puţin înainte de intra» rea ei în scenă. Fostul izolat de la Bateau»Lavoir vedea atunci Londra pentru prima oară. Gloata mondenă nu»l mai sperie şi nici nu se mai îngrozeşte de călătorii, a devenit — provizoriu — sociabil. Pentru perioadele de vacanţă nu mai caută sate inaccesibile în văgăunile murii ţilor, nici tovărăşia ţăranilor şi a contrabandiştilor, sau pe aceea a prietenilor inadaptabili cum fusese el însuşi, îşi petrece vara lui 1918 la Biarritz, pe aceea a lui 1919 la SaintíRaphaél. Se simte acum la el o dorinţă de seni* nătate, o potolire, ce se traduc atît prin împăcarea cu societatea, cît şi printr<o întoarcere la tradiţie, la valorile plastice consacrate, la subiecte inteligibile. Printre aceste împrumuturi, aceste întoarceri la o tehnică minuţioasă a trecutului, se află un mic tablou semnifica» tiv pentru o potolire creatoare, cît şi pentru fidelitatea lui afectivă. La puţin timp după reîntoarcerea la Paris, se duce într*o zi la Gertrude Stein cu acest tablou minus» cui ce reprezintă *Un măr,* un singur măr foarte exact, de o factură ce aminteşte precizia unui desen de Dürer. Gertrude Stein poseda, pe vremea cînd îl cunoscuse pe Picasso, un tablou de Cézanne reprezentînd trei mere mici, tari şi verzi. Cînd — înainte de război — Gertrude se despărţi de fratele ei, care părăsi Parisul pentru a se stabili în Italia, împărţiră colecţia pe care o cumpă» râseră împreună. Leo Stein luă cu sine aproape toate lucrările de Matisse, în timp ce Gertrude Stein ţinu să le păstreze pe cele de Picasso. în lotul revenit lui Leo căzură din greşeală şi micile mere ale lui Cézanne, la care sora lui ţinea foarte mult Ea vru să le ia înapoi, însă insistenţele sale îi stîrniră interesul fratelui său pentru acel tablou. îi propuse chiar să»l răscumpere, clar refuzul lui nu făcu decît să o dezamăgească şi mai mult. Memoria lui Picasso înregistrase bine acest incident neplăcut. După război, îi oferi prietenei lui micul 250

tablou. « Ca să te despăgubesc un pic pentru merele acelea ale lui Cézanne », îi spuse el cu un surîs larg. O rază de gingăşie luminează în acel moment viaţa lui Picasso. însăşi opera lui — dar numai în parte — vădeşte aceasta; trecutul vijelios devine oglinda unei ape liniştite, unde, în unda potolită, se reflectă chipul unei femei cu trăsături regulate, chipul Olgăi Picasso, care realizează această scurtă împăcare cu înseşi legile convenţionalului, în ţarina plină de neprevăzut a inspiraţiei lui, unde impulsiunife se traduc fie în roade imediate, fie rămîn mult timp prizonierele solului, rodeşte sămînţa voiajului său în Italia. Amintirea manieriştilor italieni este printre cele dintîi ceri revin în faţă, ca în acest desen plin de virtuozitate al *Femeilor pe plajă* lucrat la Biarritz (Fogg Art Museum, Harvard University), cu contururile fluide ale trupurilor goale alungite şi cu senzualitatea lui puţin tulbure.

Impulsurile italiene dau roade mai bune acolo unde ele se întîlnesc cu seva trecutului său, în subiectele ceri sînt familiare, ce constituie permanenţa artei lui. încă în 1917, desenează în atelierul său din Montrouge, în tuş, un *Pierrct ţezînd,* întrmn costum amplu, cu o pălărie pleoştită, desen de care se va servi mai tîrziu pentru a face o gravură la *Pharterogama* lui Max Jacob. *Pierrot şezînd* din 1918 (Museum of Modern Art, New York) e o variantă a aceleiaşi teme, dar este totodată şi Pier» rotml clasic din *Commedia dell'arte,* frumosul Pierrot trist, descumpănit, care, cu un surîs vag întîrziat pe chipul său, aşteaptă sosirea Colombinei. E un Pierrot de teatru, pictat sub luminile violente ale rampei care îi fardează faţa prelungă cu reflexe roşii, violete şi verzi şi îi brăzdează cutele veşmîntului alb cu aceleaşi contraste de culori; cartea deschisă de pe postavul roşu al mesei pare să fie o culegere de versuri pe care personajul o citeşte în timpul aşteptării lui. Regăsind această lume a *Commediei dell'arte,* Picasso se întîlneşte cu căutările asemănătoare ale lui Diaghilev, care se gîndeşte să dea viaţă întrmn balet acestor ele» mente tradiţionale, şi cu acelea ale lui Stravinsky, careţi extrage pe larg din Pergolese temele sale muzicale. Este perioada cînd Picasso se amuză să dea frîu liber vînei sale realiste, şi nu numai în *Portretele soţiei lui,* pe care 251 le multiplica atunci, în poze deliberat convenţionale,

cu mîna atîrnînd pe spătarul unui fotoliu cu braţe largi, cu un evantai în cealaltă mînă, cu capul gînditor sub şuviţele care coboară mult pe frunte, cu tivitura de voal a rochiei pictată în transparenţe pe piept, (pro» prietatea lui Picasso), portret monden prin excelenţă, după expresia lui Juan Gris. Pictează cu aceeaşi minuţiozitate şi obiecte ce»i sînt familiare, ca această *Natură moartă pe o comodă* din 1919, (proprietatea lui Picasso), cu ornamentele în relief ale peretelui gri din fund, cu perele într»un vas, cu florile avînd tulpinile stilizate în arabescuri, lucrare căreia haşurările de umbre îi conferă un aspect de gravură veche. Decorul pentru *Pulcinella,* pe care i ha comandat Dia» ghilev, trebuia să aibă acelaşi aspect de farmec vechi. El imaginează drept cadru al baletului interiorul unui teatru din veacul al XVIIhlea, cu multe aurituri pe fondul alb, cu perspectivă adîncă, un plafon cu ornamentaţii baroce, loji căptuşite cu catifea roşie, un policandru de cristal. O întreagă serie de desene în tuş sau în creion şi guaşă dau măsura răbdării sale în efortul de reconsti» tuire. Cocteau şi le aminteşte — cu regret — după cum îşi aminteşte şi schiţele pentru costumele ce făceau să retrăi iască sub înfăţişarea fetelor de moravuri uşoare şi a fanţi» lor napolitani vechile fantoşe reîntinerite, aşa cum fusese reîntinerită şi muzica lui Pergolese de către Stravinsky. Dar în acest mediu, unde, spune Juan Gris, « după cum se şi cade, nimic nu»i gata », unde totul e «confuzie şi neghiobie », decorul şi costumele elaborate de Picasso cu atîta grijă erau să nu vadă niciodată luminile rampei. Cocteau vorbeşte de o nepotrivire de date, de o lipsă de legătură între coregraful Massine şi decorator, care se treziră în situaţia ca un balet conceput la Roma să trebuiască să fie prezentat peste două zile la Paris. Picasso se vede silit să improvizeze costumele, să simpli» fice la extrem decorul. In locul culiselor somptuoase, el construieşte un cadru auster pentru minuscula scenă cu perspectiva unei străzi ce dădea spre golful Neapo» lelui. Casele se înşiră într»o simplificare cubistă, în fund se profilează silueta sumară a Vezuviului, o lună mare şi pîlcuri de stele apar pe cerul acestui decor cu tonali» tăţi sobre de albastru, gri şi alb.

Unicul act al *Pulcinellei* **este prezentat la** ***ij*** **mai la Opera din Paris. Picasso dobîndeşte repede noi succese mon»**
252
dene. E în contact strîns cu toate celebrităţile zilei. Are chiar un salon unde îşi primeşte vizitatorii. Aparta> mentul său din rue La Boetie oferă un cadru potrivit pentru recepţii, cu marea sufragerie unde o imensă masă rotundă este întinsă la mijloc, cu măsuţă de ser» viciu, cu alte mescioare în fiecare colţ, şi crochiul pe care îl face acestei săli o arată încă cu totul străină de dezordinea obişnuită a interioarelor lui. Desenează de asemeni *Salonul* **(său)** *cu vizitatori.* **în faţa unui şemineu, doamna Picasso e aşezată întrnin fotoliu mare, într»o poză nonşalantă şi puţin preţioasă; alături de ea, Cocteau, cu părul lui zbîrlit şi cu gestul caracteristic al mîinilor lungi şi subţiri ce»i ies din manşete. în faţa lor, Satie, cu aerul său cam stingherit, contras» tează cu graţia lui Cocteau, după cum ghetele lui demodate, cu nasturi, contrastează cu pantofii eleganţi ai vis»a»vis»ului său.**
Picasso mai face *Portretul lui Satie,* **unul din acele desene revelatoare în care el excelează atunci.** *Portretul lui Atanuel de Falia* **este, chiar pentru el, de o virtuozitate excepţională, compus dintr»o singură linie neîntreruptă, fără ştersături, care schiţează capul pleşuv, punctat cu rare fire de păr. îl desenează de mai multe ori pe Stra» vinsky, necruţînd nici fruntea largă, nici gura mare, cu buze cărnoase, nici mîinile grele ale modelului, în acest Paris de după război mai multe curente noi îşi croiesc drum ca printre nişte dărîmături. Unul dintre ele exprimă o renăscută curiozitate literară. Cînd Juan Gris vrea să»l informeze pe Kahnweiler despre schimbă» rile survenite în lipsa lui, îi scrie: « Lucrul cel mai sur» prinzător este o subtilă eflorescenţă de poeţi». Cocteau a descoperit un tînăr precoce, aclamat de toţi prietenii săi, Raymond Radiguet. Pe la sfirşitul lui 1920, Picasso îi face portretul, reprodus ca frontispiciu la** *Obraji învăpăiaţi.* **Face de asemenea portretul lui** *Paul VaUry,* **dar, curios, foarte puţin inspirat.**
Mai multe din aceste portrete sînt reproduse printr»un procedeu folosit de el pentru prima dată în 1919: lito» grafia. Întîlnirea dintre desenul virtuos şi acest procedeu este atît de fericită, încît tehnica pare predestinată mijloacelor prestigioase ale lui Picasso.

Rapiditatea pro» cedeului convine de minune, cum subliniază Valfery» Radot, inspiraţiei lui fulgurante. Dar această întîlnire e încă prematură şi ea nu avea săşşi dea roadele extraordinare decît mai tîrziu. Picasso e într<o perioadă cînd intră într<o nouă fază a vieţii lui personale, copleşit pe mai multe planuri. Spre deose» bire de atîţi alţi transfugi ai cubismului, el e departe de a voi să<şi renege trecutul. Acesta e încă prezentul său în ciuda portretelor realiste şi a machetelor unui decor ce reconstituie cu umor convenţiunile teatrale perimate.

Din acelaşi an cu *Matură moartă pe mescioară,* lucrare realistă, foarte puţin stilizată, datează natura moartă cu acelaşi titlu, pictată la Saint<Raphael (proprietatea lui Picasso), în cea mai severă, am spune aproape orto< doxă, tradiţie cubistă. Planuri ca tăiate cu fierăstrăul se îmbucă spre a figura o mescioară în faţa unei ferestre deschise. Pe fondul bej al unui panou, în partea de sus, figurează, ca o reminiscenţă a unui lucru văzut, linii ondulate, reflexe ale unei mări calme. Comparînd acest tablou cu *Matura moartă* realistă, s<ar spune că Picasso se joacă cu o viziune plastică dedublată, amuzament suveran la un om care vrea să<şi dovedească măiestria în toate domeniile. Totuşi, tenacitatea eforturilor sale, logica prin care duce explorarea cubistă a universului pînă la punctul ei culminant, dovedesc că nu e vorba nici pe departe de încercări arbitrare, de un joc al virtuozităţii. Lucrările cubiste din perioada superficial botezată cu denumirea de « stil Ingres », nu sînt cîtuşi de puţin repetarea unei cuceriri a trecutului, ci urmează o evoluţie paralelă.

Matura moartă pe mescioară de la Saint»Raphael e pictată în tente pastelate, avînd matitea temperei şi care traduc seninătatea care este în Picasso însuşi.

Fereastra deschisă este unul din motivele lui favorite din acest moment. Adesea pictează fereastra deschisă spre un balcon cu balustradă de fier forjat prin care pătrund umbrele albăstrii căzînd pe un covor roz, cerul brăzdat de nori de vreme frumoasă şi reflexul luminos al mării (colecţie particulară, New York). Acest motiv predomină în expoziţia organizată de Paul Rosenberg la Paris, în octombrie şi noiembrie 1919. Invitaţia, care e o lito< grafic, prima încercare a lui Picasso în acest gen, repro» duce acest motiv în varianta *Fereastră la*

SaintiRapnael. **în ciuda întoarcerii la portret şi la naturi moarte realiste, 254**

Picasso se prezintă în faţa publicului în expresia lui cubistă. Cubismul nu mai este, de altfel, o mişcare de avangardă luată în rîs şi hulită. Cînd, la începutul lui 1920, la Paris are loc o mare expoziţie, cu participarea tuturor pictorilor cubişti, care fac front comun, în afară de Picasso, care expune numai în galerii particulare, Juan Gris îi scrie triumfător lui Kahnweiler că această expoziţie e «un succes sigur pentru cubiştii pe care toată presa, sau aproape toată, îi ia acum în serios, însuşi domnul de Vauxcelles şua recunoscut greşelile faţă de noi».

Dar, dacă cubismul nu mai are un aspect de revoltă, poate fiindcă este acum admis, se conturează totuşi o reacţie împotriva oricărui exces. Perioada de după război, ca toate epocile de uşurare, este favorabilă nostal» giilor trecutului. Picasso, cu sensibilitatea lui deosebită, a premers o tendinţă ce începe să se generalizeze. Senină» tatea pe care a dobîndit»o el a devenit o aspiraţie generală. Pe de altă parte, oarecare xenofobie se manifestă în ţara care a ieşit victorioasă din război, însă sleită. Pe cînd în Germania învinsă mişună, în domeniul artei şi al literaturii, tot felul de experienţe noi, în Franţa renaşte gustul pentru valorile permanente. Se cere întoar» cerea la tradiţiile clasice, după cum se cere uitarea oro» rilor războiului şi întronarea stabilităţii. La Picasso, clasicismul se anunţă în desenele datînd din 1918 şi 1919, tot aşa cum prin desen el a abordat portretul rea» list. După cum subliniază Barr, desenul *Ţărani dormind* **s»a inspirat din** *Baia turcească* **a lui Ingres, dar un Ingres văzut prin Michelangelo şi, de la acest desen din 1919, se afirmă tendinţa către deformarea spre colosal, în pastelul** *Două femei goale* **(colecţia Douglas Cooper, castelul din Castille), Picasso a găsit interpretareá sa proprie a stilului care va fi numit în arta lui, « antic ». Trupurile celor două femei sînt scurte şi îndesate, cu sîni mici, rotunzi şi sus plasaţi, cu gîturi umflate, cu pulpe groase şi mîini enorme cu degete răsucite. Capetele, prea mari pentru trupurile lor mici, au trăsături regulate, desenate cu pensula pe feţele roz, cu reflexe mov. Picasso se află în momentul cînd se consacră expe* rienţelor, înainte ca viziunea lui să se fi închegat. El reia subiectul ca şi cum ar frămînta între**

degetele^ 255 nerăbdătoare o bucată de lut spre a vedea ce efect poate să scoată din deformarea realului. Cele *Două nuduri* din acelaşi an, realizate tot în pastel, au membre ce par din maţe, picioare enorme, sîni deplasaţi şi par că sînt văzute într»un rapid racursiu ce le face capetele minuscule, cu trăsături şterse. Aceste capete sumare, care revin în mai multe tablouri din această perioadă, ne amintesc de micile capete mumificate ale indienilor din America Centrală. Torturarea pe care Picasso o impune trupurilor feminine, tratînduAe ca un lut întins, frămîntat, recipiente ale propriei sale suferinţe, această viziune a unei cruzimi primitive nu persistă mult la el în acea vreme, dar, cum nimic nu se mai pierde în creaţia lui, exagerarea cu care el umflă sau lungeşte trupurile feminine se va regăsi cîndva într<o deformare spectaculoasă, întrmn decalaj neprevăzut Deocamdată, şi începînd din 1920, tipul său antic se precizează. Lucra» rea *Cap de femeie* (Muzeul de artă modernă, Paris) îi fixează trăsăturile masive. Dintr«o frunte joasă coboară în linie dreaptă un nas scurt, puternic; ochii bulbucaţi ies din orbitele adînci, ca găurite în lemn; o gură mică, cu buza superioară cărnoasă, se strînge posacă; o mînă enormă, cu degete scurte, ca nişte cîrnăciori, stă grea pe umăr. Gigantele lui Picasso se înrudesc prin trăsă» turile lor cu Sybila delfică, dar ele au braţe şi picioare nemăsurat de mari, cărnuri ferme ce le încătuşează într»un mare calm animalic.

Acest stil nou al lui Picasso provoacă reacţiile cele mai diverse: amărăciunea în faţa unui iei de defecţiune, la cubişti, o uşurare tainică, la cei care nu îndrăzniseră să ducă pînă la capăt această mare ruptură formală. Matisse, care urmăreşte ca totdeauna foarte îndeaproape ceea ce face Picasso, pare a fi influenţat de seninătatea ce dăinuie de aici încolo în arta unui etern neliniştit, în faţa evoluţiei lui Picasso, el remarcă ironic, după cum observă Claude Roger»Marx: « La originea manierei lui giganteşti s»ar putea afla Bebe

Cadum ». * Momentul cînd se nasc gigantele înfipte pentru eterni» tate în sol este şi momentul cînd Picasso însuşi descoperă solul şi climatul cel mai favorabil al creaţiei sale. El pare să smulgă una cîte una rădăcinile ce»l împlîntaseră
în solul Spaniei, pentru a le transplanta pe ţărmurile Mediteranei. Exilatul voluntar a găsit în sudul Franţei viitorul decor permanent al vieţii lui. Cînd Picasso pictează un peisaj, cînd el se opreşte pentru o clipă asupra a ceea ce vede, înseamnă cel mai adesea că face o haltă la o răscruce de drumuri, ca un preludiu la noi aventuri, şi totodată ca un exerciţiu de stil într<o artă minoră. De cînd stătuse la Rue des Bois şi după marea cotitură marcată la el de peisajele zise de la Horta de Ebro, peisajul dispăruse din creaţia lui timp de mai bine de zece ani. în naturile moarte de la Saint«Raphael, marea şi cerul au pătruns incidental în tablourile lui, ca fundaturi la obiecte neînsufleţite, cu reflexe ce se amestecau în culorile paletei sale.
în această primăvară a anului 1920, o nostalgie a soarelui şi a mării se trezeşte în el, o viziune ţîşneşte, pe care el o Axează în toată strălucirea ei. Acest peisaj imaginar îl vede aşa cum ha visat cînd a sosit la Juan4es«Pins. Vorbeşte despre el cu oarecare şovăire. « Nu vreau să trec drept un vizionar, dar — şi am fost cu adevărat tulburat — totul era acolo ca în pînza pe care o pictasem mai înainte la Paris. Atunci am înţeles că acest peisaj era al meu. »
în aceste regăsiri ale propriului său vis, tot ce vede în jurul lui îl interesează. Aşterne nenumărate schiţe în carnetele sale, desenează casa printre palmieri, soarele deasupra colinelor, priveliştea unei livezi, un acoperiş în spatele unor chiparoşi Fixează pe mari pagini motive destul de convenţionale, ca o biserică banală, o casă oarecare, o îngrăditură cu palmieri şi chiar un drum cu stîlpi de telegraf pe margine. Peisajul pe care îl pictează atunci conform unei inter» pretări cubiste nu este realizat decît din mici case într»o grădină, dar întreaga intensitate a soarelui meditera* nean e captată în focul de artificii al

---

* E vorba de reclama pentru -săpunul ăuuluni, care reprezenta un copil dolofan şi frumos (n t.)

culorilor. S<ar spune, un decor de balet. Casele sînt albe sau de un galben pal, acoperişurile roşii cu obişnuitele creste provinciale şi obloanele se înscriu, roşii sau albastre, pe zidurile albe, îmbucarea formelor rectilinii e ruptă de linia ondu» lată a acoperişurilor, de balustrada teraselor. O răsfirare de flori galbene pe fond verde marchează mica grădină înflorită, iar deasupra acestui peisaj cubist, făcut din albastruri de brebenel şi din albastruri ultramarine, din roşuri vermion şi din verde aprins, planează un soare galben în formă de ochi, între gene din linii albe, roşii, şi negre, simbol imemorial al soarelui ce fecundează pămîntul.

în aceeaşi interpretare cubistă, Picasso pictează la Juan* lesîPins nenumărate *Naturi moarte* care au ca temă principală o ghitară, însoţită de o partitură sau de o mandolină, puse pe o măsuţă. Pictînd multiplele mici guaşe care duc, cum e adesea cazul la el, la o variantă în ulei, de dimensiuni mari, Picasso le datează zi de zi, ca şi cum ar ţine să«şi dea seama de ritmul vertiginos al muncii lui. Va continua să«şi dateze de aici încolo schiţele şi tablourile mici, în felul risipitorilor ce se hotărăsc să ţină o condică a cheltuielilor. O dată cu conştiinţa lucrului văzut ce se stabileşte în el atunci cînd priveşte un peisaj, tema cea mai familiară, un ţărm de mare, bărbaţi şi femei pe plajă, se impune de la sine. Femeile pe plajă au cel mai adesea trăsăturile Olgăi Picasso, cu umerii ei superbi, cu gesturile ei suple de dansatoare, conturate de o singură trăsătură neîntre« ruptă. Spre sfîrşitul şederii lui acolo, Picasso desenează, apoi transpune în guaşă, acea viziune antică, sugerată parcă de oglindirea valurilor: *Răpirea*—un centaur bărbos înşfăcînd un magnific trup de femeie, unul din primele Iui desene mitologice, avînd o puritate perfectă a trăsăturilor. Continuă să picteze totuşi bărbaţi cubişti în maiouri vărgate sau femei gigantice bălăcindu<se în apă, şovăind uneori între aparenţa unei statui clasice şi aceea a unui robot cu braţe de lemn prost cioplite. Pe această linie fluidă a stilurilor ce se întrepătrund, se situează *Plaja* (colecţia Walter P. Chrysler jr.), preludiu la nenumărate aventuri în arta Iui Picasso. Un trup de femeie, enorm şi diform, cu un picior — numai unul singur — şi o mînă de gigant, cu un cap prea mic, e întins pe. plajă; o altă femeie stă în picioare, cu unul

din picioare nemăsurat de lung, iar celălalt mic şi scurt; o a treia femeie aleargă pe marginea de nisip, cu picioare imense, cu braţele desfăcute ca nişte aripi şi cu capul redus ca şi cum s«ar afla Ia o distanţă vertiginoasă de partea de jos a trupului. Criticul american J. T. Soby a sugerat cel dintîi analogia cu o redare grăbită în racursi a unui obiectiv nepus la punct. Picasso pare a fi voit să picteze mişcarea aşa cum se imprimă ea în stadiile ei 258
succesive pe retină, picioarele femeii care aleargă fiind surprinse în acelaşi timp cu partea de sus a corpu» lui, văzut la distanţă după o anumită scurgere a timpului. Această fuziune a timpului şi spaţiului duce la o defor* mare atît de grotescă a celor trei personaje, că unii critici au văzut aici o parodie a scenelor cu solemnele femei care se scaldă ale lui Renoir, Cézanne şi Matisse Profunda seriozitate a lui Picasso, acea sumbră seriozi* tate spaniolă, este adesea retezată de un zgomotos hohot de rîs, de o ironie feroce, însuşiri caracteristice pentru acea Spanie care plasează bufonii alături de regii mizan» tropi şi face din Sancho Panza tovarăşul tristului cavaler de la Mancha. Este foarte plauzibil ca, lansîndu<se în noi experienţe de simultaneitate a timpului şi spaţiului, Picasso să se fi gîndit să parodieze anumite opere, chiar din rîndul acelora pe care le admira. Dar cucerirea cea mai importantă, pe care a făcufco în cursul acestei lungi veri de muncă la Juan»les«Pins, este viziunea definitivă a acestor gigante ce»l obsedau de multă vreme Ele par să răsară singure din nisipul ocru, din pămîntul răscopt la soare, din marea verde» albastră, ca şi cum ar face parte din acest bazin medi» teranean, leagănul vechilor civilizaţii. Este unul din paradoxele lui Picasso, acest novator impenitent, acest negator al oricărei permanenţe, ca, prin uşurinţa ceri este proprie, să reînvie secolele, să găsească o legătură cu viziunile plastice cele mâi depăr» tate, să întîlnească, chiar printrmn decalaj în aparenţă arbitrar, o creaţie imemorială ce transformă fiinţa umană în fetiş, în monstru, întrrnn animal fabulos, zeu sau zeiţă. *Cele doua femei goale şezîtid,* din 1920 (colecţia Walter P. Chrysler), cu feţele lor grele, cu trupurile îndesate, cu enorma povară a mîinilor, sînt tot aşa de neclintite şi tot aşa de inexpresive ca şi pereţii unei stînci, ca o movilă de pămînt, ca un mare animal adormit. Picasso

n*a fost şi nu va fi niciodată mai mult ca în acest moment pictorul cărnii satisfăcute, al poftelor împlinite, al unui acord cu clipa. « Afirmă viaţa, spunea atunci despre el Blaise Cendrars. Adoră, uluit. » în existenţa lui totul este linişte La 4 februarie 1921 se naşte fiul său Paulo. Picasso e un tată pasionat, cum sînt cei mai mulţi dintre spanioli, pentru care naşterea unui fiu pare o graţie cerească. Oameni cu forţa lui virilă, dezbăraţi de falsa sentimentalitate, ajungîndune» ori chiar pînă la brutalitate, sînt cu atît mai înclinaţi să se emoţioneze în faţa unui ghemotoc de carne fragilă, a unui atît de minuscul şi desăvîrşit specimen al uma» nităţii. Copilul nu are nici două săptămîni cînd el îl desenează Ia sînul mamei, avînd grijă să dateze desenul: « io. II. 1921, la amiază ». îl desenează aproape în fiecare lună, şi în aceste desene realiste care fixează procesul creşterii, se strecoară uimirea lui, ca în faţa unui miracoL O forţă creatoare ţîşneşte în el, dezlănţuită de această naştere. în tinereţea sa, Pablo Picasso, totdeauna atras de misterul etern al zămislirii, pictase maternităţi, îndureratele maternităţi ale epocii albastre, în care evocă acea uniune dintre mamă şi copil ce apropie fiecare femeie fericită şi neliniştită de Fecioara. Are patruzeci de ani cînd se cufundă în contemplarea fiului său. Tema maternităţii invadează din nou opera lui Picasso. în 1921 şi în cursul anului următor, pictează douăspre» zece variante cu această temă. Dar nu mai e vorba de o mamă îngrijorată ce strînge copilul lîngă ea ca pentru a face din trupul ei un zid împotriva morţii ostile Uriaşa aşezată pe un scaun scund e un bloc masiv de carne, cu mîini atît de imense, încît copilul pe genun« chii ei pare o jucărie a forţei lor. Picasso curăţă încetul cu încetul maternităţile lui de orice legătură cu realul. *Mamă ţezîrtJ întnun fotoliu* **(proprietatea artistului) e un monument înălţat pentru slăvirea forţelor fertilităţii. Ea aminteşte mitul solar al pămîntului fecundat, biru» indu'şi insensibilitatea încă de la începutul vieţii pe glob. Această maternitate e păgînă, ca şi cum ar înfăţişa*) pe Ceres într«o imobilitate de statuie Dar nu este o Ceres romană. Profilul ei este egiptean, picioarele enorme, braţele şi mîinile abia articulate ar putea să fie ale unei statui de granit aşezată la intrarea întrmn templu. Nu e nici o**

legătură între ea şi copilul ce se zbate în îmbrăţişarea sa.
Culorile pe care Picasso le foloseşte în aceste materni« taţi şi în alte tablouri contemporane completează latura inumană a zeităţilor lui Uleiul e atît de mat, încît s<ar spune că e tempera, ca şi cum s>ar abţine în mod delii berat să redea lucirea cărnii, să înzestreze părul cu reflexe Statuia maternităţii aparţine tuturor timpurilor. Dar el îşi mai încearcă puterile şi într«o reconstituire 260
de un gen cu totul diferit, spre a<şi dovedi lui însuşi îndemînarea, sau poate din Simplă distracţie. Buna lui dispoziţie comunicativă ţîşneşte în chipul cel mai nepre< văzut. Diaghilev i«a cerut din nou costume şi decoruri pentru un balet. Alegerea este tot atît de potrivită ca şi în cazul *Tricornului,* căci e vorba de o suită de dan» suri şi cîntece andaluze pentru care Manuel de Falia a făcut muzica, inspirată de teme populare. Picasso nu se mulţumeşte să apeleze la propriile lui amintiri spre a da viaţă imaginilor folclorice. Avînd oroare de a se repeta sau de a varia reuşitele din trecut, el imagi< nează drept cadru al baletului interiorul unui teatru. Reia ideea adoptată pentru *Tricorn* şi abandonată sub presiunea împrejurărilor, dar, ca întotdeauna, nu mai foloseşte în forma lor iniţială proiectele care eşuaseră
Revenind la cadrul unui teatru în teatru, ar fi putut să utilizeze schiţele duse atît de departe şi care se aflau gata în mapele sale, dar, pentru dansurile şi cîntecele andaluze, un decor din veacul al XVIIhlea nu i se mai pare potrivit. Alege pentru reconstituirea sa o epocă ce se complace a evoca motive spaniole mai mult sau mai puţin autentice. Astfel, pictează interiorul unui teatru din secolul al XlXJea, cu mica lui scenă încorw jurată de loji tapisate cu catifea roşie, pe fond negru cu aurituri. Buna lui dispoziţie se dovedeşte atunci cînd populează aceste loji cu personaje din epoca evocată, aşa cum figurează ele în tablouri celebre Numeroasele schiţe făcute în acest scop trădează un rîs stăpînit. Ele înfăţişează domni cu bărbi, cu ochelari pe nas, cu pălării înalte pe cap, care au luat loc în loji şi»şi măsoară, cu un aer satisfăcut, cu o rîvnire puţin blazată, însoţitoarele albe şi grase. Una din aceste schiţe parodiază *Loja* lui Renoir. Picasso pare a<şi da seama de tihna, de mulţu; mirea de sine ce

caracterizează această lume evocată de impresionişti.

Baletul *Cuadro Flamenco* e reprezen» tat la Paris, la teatrul Gaîte<Lyrique, în seara de 22

Vara acestui an, Picasso o petrece la Fontainebleau. Soţia lui se simţea slăbită după naşterea fiului lor şi, spre a n>o sili la o călătorie, se mulţumeşte să închirieze o vilă în apropierea Parisului. Această casă aleasă la 2f)l întîmplare o înfăţişează în mai multe desene, din exte
<rior şi din interior, datînd mereu crochiurile, spre a fixa momentul care trece. Dar nu pitorescul locuinţei îl seduce pe el, nici acela al interiorului: desenează o vilă la fel ca toate locuinţele de vară, cu faţada foarte oarecare, undeva, pe un zid cu viţă agăţătoare. Picasso pare a avea însă pentru detalii un ocni nou. Frunzele viţei ce umplu toată pagina, cele mai mari sus, cele mai mici jos, fac ca acest frumos desen în tuş să semene cu o stampă japoneză.

S<ar zice că cotidianul îl atrage prin forţa banalităţii. Desenează un salon, cu minuţiozitate, în două rînduri, ca şi cum îl amuza faptul că avea un salon dintre cele mai convenţionale. în acest salon se află o canapea Ludo; vioFilip cu două fotolii; pe marmura căminului, cu pandantive de sticlă, tronează, între bibelourile obişnuite, pendula obligatorie; întrmn colţ se înalţă o statuie ce se ghiceşte a fi o imitaţie de bronz. Nimic nu lipseşte din această încăpere luxoasă, nici oglinzile, nici tablourile care se feresc a fi Picassomri, nici masa pliantă pe care e aşezată o statuetă ce nu poate fi altceva decît un ciobănaş cîntînd din flaut. Se vede chiar un pian, cu sfeşnice Empire, şi, în faţa pianului, Olga Picasso gata să cînte. Foarte caracteristică în acest sens este *Matura moartă* (colecţia £lie de Rothschild, Paris) pictată în acest timp, cu partea superioară a servantei, carafa de vin, paharul, fructiera cu pere, cu pîinea de casă rotundă şi rumenă, pusă pe un şervet şi desenată în haşurări negre de penel pe un fond gri.

Picasso descrie casa, viaţa sa de toate zilele, dar descrie şi împrejurimile, pădurea din apropiere. întrmn mic pastel, pictează un arbore noduros, un drumeag ce trece printre dărăpănături, pentru a se pierde întrmn lan de grîu; întrmn alt *Peisa j,* arborii capătă un aspect antropomorf, trunchiurile sînt nişte pîntece de femei, ramurile par braţe unduioase, mîini

ridicate în sus. Această pădure din Ile>de<France devine pentru el o pădure antică, unde Pan poate să se ivească din dosul stîncilor, unde nimfele se pot metamorfoza în copaci. El o populează, într<adevăr, cu zeităţi venite de foarte departe, în timp şi spaţiu, paznici nestrămutaţi ai izvoa* refor vieţii.
în *Trei femei lafîntînă* (Museum of Modern Art, New York) reapare personajul matern cu profilul drept şi sever, cu fruntea joasă, cu ochi rotunzi, cu o mînă lăsată greoi pe genunchi, cu palma deschisă, iar cu cealaltă întinsă spre ulciorul pe careri ţine femeia din stînga, în timp ce a treia femeie, văzută numai pe jumătate în dosul stîncilor, umple o amforă. Picasso s»a pregătit în această lucrare pentru o operă importantă. Reia ideea în mai multe desene, schiţează compoziţia în cîteva uleiuri sau pasteluri; aşază cele trei femei în diferite planuri, mai întîi prin mijlocirea convenţională a unei scări; le depărtează apoi unele de altele în peisaj, pe care se gîndeşte un moment sări facă să participe la ansamblu; pe urmă le apropie, vâri» ind poziţia fiecăreia, căutînd, cu o stăruinţă neobişnuită la el, să redea legătura între diversele elemente cît mai convingător cu putinţă. îi vine chiar ideea — dar numai provizoriu — de a uni cele trei femei prin arabescurile mişcării, însă renunţă repede şi se întoarce la încer* carea migăloasă de a crea o legătură între cele trei personaje şi de a umple golul planului din fund, fără a destrăma rigiditatea în care ţine prizonieră fiecare femeie.
Importanţa acordată de Picasso compoziţiei, la fel ca înaintaşii lui clasici, devine evidentă de îndată ce urmă» rim munca sa pregătitoare pentru orice lucrare de mare anvergură. El găseşte în sfîrşit acea legătură for» mală, graţie femeii din mijloc, sprijinită de blocul de piatră, cu capul plecat, cu un braţ întins înainte. Aceeaşi grijă o consacră elaborării detaliilor: mai multe desene în cărbune, sanguină sau pastel, sînt schiţe preparatorii pentru aceste mîini informe, cu degete butucănoase, făcute, se pare, cu o aparentă uşurinţă schematică, dar pornind de la observarea minuţioasă şi realistă a mişcării degetelor şi palmelor. Tabloul definitiv ajunge la un fel de basorelief al unei arte barbare. Simplificarea a fost obţinută prin renuri» ţări succesive la căutările împrăştiate în schiţele pregă» titoare, dintre care multe amintesc drăgălăşia

frescelor de la Pompei, dulcegăria artei elenistice, pentru a se opri la aceste blocuri de trupuri îndesate, cu capete prea mari înfipte pe coloanele scurte ale gîturilor, cu sîni plasaţi prea sus, cu braţe, mîini şi picioare gigantice. Tonul carnaţiei este acela al cărămizii sau al lutului 203 ars, faldurile veşmintelor par friabile, fondul este de
un brun opac, lipsit de aer, rocile verzui strîng între ele aceste femei uriaşe ale căror priviri de rumegătoare se evită şi care se mulţumesc cu apăsătoarea povară a

Eezenţei lor.

in arta statuară romană cea mai convenţională se ins* piră Picasso cînd pictează *Izvorul,* în chip de femeie jumătate culcată, cu o amforă din care curge apa. Faţa femeii e lipsită de orice expresie, ca o marmură; coap* seleri enorme strînse, braţele«i diforme fac din ea un bloc mai greu decît stîncile pe care e întinsă, zdrobind cu masa ei cerul şi pămîntul.
Aceste teme îi sînt atît de dragi lui Picasso, încît revine la ele, variind modul de expresie, în două gravuri din anul următor: *La Jîntînă* şi *Izvorul.* Tot la Fontainebleau pictează mai multe capete de femei de tipul clasic monumental, cu acelaşi profil drept, ce amintesc portretele din Fayum, însă care par uneori să vină dintrmn Egipt revăzut de Helleu. Ele au rigiditatea sculpturii, cu orbitele adîncite, cu fruntea joasă, rotunjită, cu tivitura pleoapelor accentuată, cu împletitura arhaică a părului. O *Femeie cu pălărie spru jitiită în coate* seamănă, de asemeni, cu gigantele acelea triste care, în glumă, ar fi arborat o pălărie elegantă, sau, ca în alt dublu portret de femei tinere, şi<ar fi pus mănuşi cărora mîinile lor mari le dau aparenţa unor mănuşi de box.
Dar nici zeiţele, chiar cele deprinse cu viaţa cotidiană, şi nici aceste salturi din adîncul timpurilor trecute la clipa prezentă nu epuizează extraordinara fecunditate creatoare a lui Picasso în aceşti ani de plenitudine. Va fi fost oare el însuşi surprins de prodigioasa lui capacitate, de îndemînarea mîinilor sale, cărora poate să le ceară orice?
Printre axiomele păstrate de la tatăl său şi la care ţine cu o impresionantă fidelitate, este una pe care n<o uită niciodată: «în mîini, vezi mîinile». Observator

neîn» duplecat, el ştie că mîinile vorbesc chiar şi atunci cînd ajungi să controlezi expresia unui chip. Şi<a privit pro» priile lui mîini cu o mare curiozitate. Pare a şi le privi şi mai stăruitor de cînd niwşi mai face portretul, de cînd nu se mai priveşte într»o oglindă. O serie de studii foarte expresive ale mîinilor, în cărbune, datează din anul 1919. In vara lui 1920, cînd toate vînele inspiraţiei se 264
deschid în el, şua observat mîinile timp de mai multe zile — şi aceste zile le<a notat cu grijă: de la i pînă la j iunie — cînd le<a pictat în guaşă, văzute de deasupra, îndoite, ca şi cum ele nu s<ar închide şi deschide nicio» dată pe deplin, văzute în palma cărnoasă, cu liniile săpate adînc. întrmn pastel, de asemeni, datat: 14. IX. 1921, reia acest studiu al mîinilor, le pictează cu încheie» tura lor puternică, cu palma masivă şi întinsă într»o crispare ce scoate în evidenţă toate încheieturile. Efortul pe care Picasso e pe cale de a»l desăvîrşi în această vară de la Fontainebleau ţine cu adevărat de prodigiozitate. Nu se mulţumeşte să exploreze vîna antică, ci reia o temă la care n»a încetat de a se gîndi, variind»o, în tot cursul anului precedent. Pe plan cu» bist, lucrează din ce în ce mai profund, strînge din ce în ce posibilitatea de a distribui în spaţiu multiplici» tatea planurilor colorate, de a coordona mişcările pe care le redistribuie pe pînză. Arlechinul cu costumul lui bălţat se pretează minunat la experienţe de acest gen. El a jucat totdeauna un rol important în ceea ce s»ar putea numi mitologia cubistă. De asemeni, mişcările unei paiaţe dislocate facilitează căutarea unui dinamism sporit. Picasso pictează, într»adevăr, ca pe o piesă mecanică, un *Polichinelle citind «Le Popuf laire*», la Juan»les»Pins, meditînd la rezultatele ce pot fi obţinute din alăturarea costumelor împestriţate. De aici, tablourile: *Pierrot şi Arlechin* (colecţia Dorothy Parker şi Allan Campbell) cu repartiţiile de mari mase luminoase şi întunecate; *Pierrot şi Arlechin pe terasa unei cafenele,* întrmn decupaj în puternic contrast, şi tabloul cu aceeaşi temă (colecţia Charles B. Goodspeed, Chicago), unde reapare relieful în cutele hainei, unde mîinile devin aproape realiste. Ritmul pe care Picasso vrea să»l imprime suprafeţei pictate, ritm de»o alter» nanţă îndrăcită, pare a»i solicita un arierplan sonor de

muzică sincopată, şi aşa se naşte mica guaşă *Pierrot, dirijor.*

Motivele se asamblează încetul cu încetul, se îndreaptă către o mare lucrare. Ca şi cum în vara lui 1921 ar fi dispus de o forţă herculeană, de mijloace şi de un timp nelimitate, Picasso execută la Fontainebleau vasta pînză *Trei măşti muziciene* (Museum of Modern Art, 265 New York). Subiectul îl pasionează atît de mult, în» cît pictează — simultan — o a doua versiune, aproape tot aşa de mare, ca şi cum ar vrea să»şi epuizeze toate posibilităţile.

Ciudată viziune, aceasta în care el se complace atît de mult. în jurul unei măsuţe se aliniază trei măşti: un pierrot, un arlechin, un călugăr, cu instrumente de muzică şi o partitură pe care călugărul o ţine pe genunchi. Ei sînt mai mari ca în natură, înscrişi în construcţia lor rectilinie şi parcă agitaţi de mişcările planurilor lor îmbucate. Sînt pictaţi în aplaturi pe un fond brun cald, din care se desprind violent albul, albastrul ultramarin, romburile roşii şi galbene din costumul arlechinului. Spre deosebire de pictura mată a gigantelor, cele *Trei măşti* sînt pictate în tonuri stră< lucitoare ce amintesc smalţul şi accentuează prin duri» tatea lor caracterul ansamblului, lugubru în ciuda bogăţiei coloritului. Sub masă e culcat, în umbra prelungă, un cîine fantomatic, cu părul zbîrlit, straniu însoţitor al acestor măşti impresionante. A doua versiune, simultană (Philadelphia Museum of Art), e mai strînsă, mai bogată în contraste, de un colorit mai vesel, ca o amintire a acelei fantezii orna» mentale a epocii denumită la Picasso « cubismul său rococo». în această a doua versiune e o strălucire umoristică în răspîndirea detaliilor, ca, de pildă, mîna cubistă, cu vîrfurile degetelor realiste, a călugărului. Prin deplasarea personajelor — Pierrot e aşezat la mij» loc, în locul arlechinului — prin frămîntarea culorilor şi înfrumuseţarea detaliilor, această a doua versiune este, în comparaţie cu prima, ca o anecdotă care, spusă mai întîi pe un ton grav, e repetată la modul hazliu. Cu cele *Trei măşti muziciene,* aventura cubistă a lui Picasso a ajuns la apogeul ei. Un moment, continuă în aceeaşi vînă. Din acelaşi an, atît de fertil, datează lucrarea *Cîine şi cocoş* (Museum of Modern Art, New York), de o egală bogăţie în cu» lori şi contraste, de o

strălucire vie, ca şi a doua ver» siune a celor *Trei măşti,* pe care o întrece totuşi prin» tr»o fantezie fără frîu, prin izbituri sincopate de pla» nuri colţuroase. Dar dacă experienţele cubiste ale lui Picasso se prelungesc încă în anii ce vor veni, cele *Trei măşti* rămîn ca un fel de raclă preţioasă a cubis» mului, sau ca o stelă funerară a lui.

S<ar putea crede că o risipă atît de uimitoare, atît de nebunească chiar, a forţelor lui îl va goli de orice sub» stanţă, îl va epuiza pentru multă vreme, făcîndu»l incapabil de reînnoire. Dar el însuşi a dat incidental cheia acestei ţîşniri permanente, citîndu«i într»o zi lui Cocteau această deviză adăugată de ducele de Oii» vares la stema regelui Spaniei şi care se înscrie pe ghiz» dul unui puţ: « Cu cît scoţi din el, cu atît e mai nese» cat».

Printre noile sale experienţe — totdeauna conform viziu» nii lui cu optică dublă — se numără în primul rînd umanizarea zeiţelor lui, reducerea lor treptată la planul uman. La începutul drumului pe care«l apucă de aici încolo, se află o *Maternitate* (colecţia Alex Hillmann, New York). Aceasta e tot o gigantă care ţine copilul pe genunchii ei, iar pumnul pe care»l ridică într»un gest şăgalnic e îngrozitor ca o măciucă, însă Picasso a dăruit acestei mame monumentale trăsăturile soţiei lui, iar copilul, cu buza lui superioară ridicată, e un portret. Compoziţia e deosebit de savantă prin felul în care e umplut cadrul şi coordonat contrapunctul mişcării. Foarte studiat este şi coloritul: carnaţia, în tentă uniformă şi caldă, şi monocromia gri»roz care domină tabloul. Ca şi cum ceva s»ar fi îmblînzit în el, abandonează viziunile nemăsurate, carnaţiile teribile de care nimic nu se prinde. Proporţiile se subţiază, tră» săturile nu mai par tăiate în lemn sau săpate în piatră, ci sînt desenate cu pensula, în sepia, într»un ansamblu de tonuri calde. în *Femeia şi copilul* (colecţia Cone, Baltimore Museum of Art) care e mai degrabă un desen colorat, planurile picturale, cu rozurile aci» dulate, roşurile violacee, albastrurile ţipătoare sau verdele»jad luminos, ies adesea din contururile trasate, procedeu pe care Picasso îl va utiliza pe larg mai

Tabloul datează din vara lui 1922, pe care Picasso şi»o petrece cu familia la Dinard. Fixează în mai multe desene peisajul pe care»l are în faţa ochilor, peisaj

banal, ca în *Vedere din Dinard,* cu o scară în pantă repede ce urcă deasupra cocioabelor, *Vedere din Saintt Servan,* cîteva *Vederi din SaintiMalc,* mai pitoreşti, pre» cum şi *Gura rîului Rpnce,* o vastă întindere de apă 267 presărată cu mici bărci cu pînze

.Ochii i se opresc mai ales asupra fiului său. Nu se mai satură, în cursul acestui prim an al vieţii copilului, de ari fixa atitudinile şi trăsăturile în desene şi tablouri: cu gravitatea oricărui copil mic, sub o scufie ce<i aco< peră tot capul, sau mîncînd, cu o linguriţă în mînă, în instantaneele vieţii de fiecare zi. Unele din aceste tablouri şi desene sînt într»adevăr de o minuţiozitate fotografică. Prezenţa frumoasei lui soţii şi a copilului atît de drăgălaş, pe malul mării, jucîndu»se cu un porumbel, mama atingînd cu vîrful buzelor capul mi» cuţului, sînt pentru el o sursă continuă de încîntare. Aceste noi maternităţi sînt însă depărtate de Fecioarele neliniştite, ca şi de miturile pămîntului fecundat, cu viziunea lor exagerată. După triumful apăsător al cărnii satisfăcute, urmează o bucurie de a trăi fără umbre şi fără împovărări. Gertrude Stein aseamănă ceea ce se petrece atunci în Picasso cu perioada roz, o perioadă roz adultă, aeriană ca şi prima, însă din care au fost izgonite nesiguranţele unei vieţi rătăcitoare. Create pentru un acord perfect cu viaţa, zeiţele lui sînt cu precădere păgîne, de o graţie făcută din sen» zualitate. Nu mai e vorba de cuplul mamă şi copil unit de o tandreţă nevinovată, ci de o Veneră luînduri pe Cupidon ca părtaş al jocurilor ei. între reminiscen» ţele voiajului său italian, ceri revin acum în memorie — cu întîrziere — Picasso face o nouă alegere. El aban< donează zeiţele arhaice şi Junonele smulse din visurile lor adînci, pentru a resuscita trupurile zeiţelor romane cu voluptuoase rotunjimi. Periplul său clasic este rapid. Abia cu un an mai înainte, picta întîlnirea la fîntînă a unor fiinţe fabuloase, pentru ca în prezent să<şi îndrepte inspiraţia către divinităţile Pompeiului. în curînd, zei» ţele subţiate vor lua ca model graţia fragilă a figuri» nelor de Tanagra.

Evoluţia se face întrmn ritm accelerat. Vara lui 1922 vede născîndu«se mici tablouri al căror farmec osci» lează între intimitatea scenelor de interior şi subiec» tele antice, care»i sînt familiare. Nu mai e momentul cînd frumuseţea îl înfricoşa, sau cînd graţia îi părea un

ecran ce ascunde esenţialul a ceea ce vrea să spună.
Coafura (colecţia Paul H. Bonner, Rye Center), subiect ce»l va transpune şi în litografie, imprimă vieţii coti» diene o alură mitologică: o femeie aşezată într»un fotoliu se lasă pieptănată de o slujnică, dar e o Veneră absorbită de frumuseţea ei, în vreme ce Cupidon pune la cale o năzbîtie.
în timpul iernii din acelaşi an, Picasso continuă să pic» teze scene de Arcadia. Un motiv analog, cu o femeie, o slujnică si un copil, revine în *Cununa de flori,* temă reluată de două ori. Trupul femeii şezînd nu mai este atît de amplu, e subţire şi lung, pe cînd al servitoarei, cu părul ei scurt, apare androgin şi tulburător în puri» tatea liniilor sale. Arta antică i»a devenit familiară lui Picasso, ca şi cum n»ar fi avut nicicînd altă viziune a Cocteau relatează amănunte revelatoare despre această cunoaştere profundă. Reîntors şi el la subiecte clasice, a reluat tema *Antigonéi* şi piesa trebuia să fie jucată la teatrul Atelier, la Dullin, lasfirşitul lui decembrie 1922. I»a cerut lui Picasso elemente pentru decor, pentru măştile antice, şi asta în ajunul repetiţiei generale. Actorii, autorul, Picasso s»au adunat în sală, în faţa scenei cu decorul încă neterminat. «O pînză de un albastru cu pete leşioase forma un fundal stîncos, povesteşte Cocteau. La dreapta şi la stînga erau nişte deschizături, la mijloc în aer, o gaură din spatele că» reia se declama rolul corului, cu o port»voce.» în jurul acestei găuri erau agăţate măştile pictate de Pi» casso sau executate de Cocteau după modelele lui. « Sub măşti atîrna un panou alb. Pe această suprafaţă albă trebuia să se indice sensul unui decor improvizat ce sacrifica exactitatea şi inexactitatea, deopotrivă de costisitoare, prin evocarea unei zile călduroase. Picasso se plimba în sus şi în jos. începu prin a freca un creion de sanguină pe o scîndură; din pricina asperită» ţilor lemnului, aceasta căpătă aspect de marmură. Pe urmă, luă o sticlă de cerneală şi trasă motive de un efect magistral. Deodată, înnegri cîteva goluri şi apă» rură trei coloane. Apariţia acestor coloane era atît de bruscă, atît de surprinzătoare, încît noi aplaudarăm. » Cocteau, uimit, ca toţi cei ce»au asistat la ceea ce se numeşte magia lui Picasso, îl întrebă dacă el calculase apariţia acestor coloane sau dacă ele i se iviseră pe neaşteptate. « îmi răspunse că a fost surprins, dar că totdeauna calculezi fără să ştii, că

o coloană dorică 2C9 rezultă, ca şi hexametrul, dintr»o operaţie sensibilă şi
că probabil a inventat această coloană în acelaşi chip în care au descoperibo grecii. »

Omul care putea să creeze imaginea unui templu grec din cîteva trăsături de condei părea definitiv *re>* întors la o lume antică de graţie şi seninătate. într< adevăr, în el se stabili atunci o permanenţă, ca şi cum ar fi atins baza stîncoasă, patul de granit în care to< rentul inspiraţiei lui se poate rostogoli tumultuos şi chiar revărsa în toate părţile, iară a<1 părăsi definitiv. Zeiţele arcadiene, nimfele cu trupuri suple, cu linii curgînd dintr<o singură trăsătură, cu flori împletite în păr, nu vor mai dispare niciodată din creaţia sa. în clipele de mare zbucium, ele vor continua să traseze în arta sa o rază luminoasă; izgonite din tablouri, ele se vor afirma triumfătoare în desenele, gravurile şi litografiile lui.

Dar, chiar la apariţia lor, chiar în momentul cel mai fericit al creaţiei, ele nu vor dobîndi exclusivitatea artei lui. în aceşti ani, cînd frumosul i se înfăţişează sub forma sa cea mai surîzătoare, Picasso pictează şi cele mai simplificate naturi moarte cubiste. Această coexistenţă a celor două mijloace de expresie a fost caracteristica cea mai greu de înţeles a operei şi temperamentului său. Ea i»a adus învinuirea de versa; tilitate şi chiar bănuiala de nesinceritate în creaţia lui. Dar, dacă se dovedea capabil să realizeze cea mai pură ar; monie într»o artă accesibilă, plăcută şi cu o mare putere de seducţie, persistenţa simultană a viziunii lui cubiste corespundea unei nevoi de disciplină, şi numai dato» rită pasiunii lui pentru austeritate căuta această redus cere la esenţe, ca o contrapondere a setei lui păgîne de viaţă.

La Dinard pictează nişte *Bacante* uriaşe ce aleargă pe plajă cutremurînd pămîntul sub ele; este o mică guaşă ce<i va servi într»o zi ca machetă pentru cortina unui balet de Diaghilev, *Trenul albastru,* balet<operetă, al cărui libret îi aparţine lui Cocteau, iar muzica lui Darius Milhaud, şi care va fi reprezentat la 20 iunie 1924 la teatrul Champs<Elys£es. Tot la Dinard pictează, în cursul iernii următoare, vreo treizeci de *Maturi moarte,* de dimensiuni mici în cea mai mare parte, cu un desen extrem de pur. Printre ele, este o *Ghitară pe ţemineu* (Galeria Rosengart, Lucerna) pictată

pe un fond gri de oţel şi albastru ultramarin, în aplaturi de culoare, ocrul şi un roşu reţinut alternînd cu panouri în dungi negre. Sînt aceleaşi pahare, compotiere, sticle, pachete de tutun, obiecte dintre cele mai umile de care el s<ar fi putut sătura de mult, dar din care pare a scoate mereu ceva nou, fascinat, după expresia lui Claude Roger<Marx, de «partea sordidă sau misteri» oasă ce rămîne în obiecte dacă se face abstracţie de destinaţia lor ».

Dominanta acestor naturi moarte de la Dinard este persistenţa dungilor rectilinii, închise pe un fond des» chis, sau deschise pe un fond închis, scoase uneori în relief. Singura variantă a acestor teme obişnuite — ca urmare a şederii lui pe ţărmul mării — este apariţia peştelui, pus pe un ziar, sau alături de o sticlă, de o compotieră, un pahar ori o lămîie. Multe din aceste mici naturi moarte sînt realizate în benzină şi miniu de plumb, cel mai adesea monocrome. Marea *Matură moartă cu peşti în faţa ferestrei* (colecţia Albert D. Las» ker, New York), începută la Dinard şi terminată la Paris în iarna următoare — în care combină cele două teme adoptate recent de el: peştele şi fereastra des» chisă — e pictată, dimpotrivă, într»o curgere de culoare vie, densă şi strălucitoare, variind nuanţele de verde ergelele înalte ale ferestrei tran»
şi albastru, în timp ce v
şează prin curbele lor
realiste pe planurile rectilinii
obiectele aşezate pe măsuţă.

« în cursul anului 1913, relatează Gertrude Stein, avea o plăcere imensă să deseneze, aproape că repeta fecun» ditatea şi dispoziţia din prima sa perioadă roz, totul era roz.» Este, de fapt, un desfrîu al desenului în creaţia lui de acum, cea mai mare parte a tablourilor sînt desenate cu penelul, culoarea fiind un acompa» niament discret, ca nişte note luminoase executate la harpă sau la clavecin.

Se consacră portretelor alor săi cu o atenţie plină de dragoste. Mama lui a venit să»l întîlnească la Cap d'Antibes, unde Picasso îşi petrece vara. îi face atunci portretul, în aşa fel încît să»i placă bătrînei, cu o per» fectă stăpînire a convenţionalului, înfăţişînd o doamnă în vîrstă, mai plină, cu o pieptănătură îngrijită. Totuşi, pe faţa aceasta plăcută, cu trăsăturile îmblînzite de

vîrsta ei, licăresc nişte ochi foarte negri, cu gene lungi.
ochi pe care se pare că ua transmis fiului ei, iar în colţul buzelor subţiri stăruie o cută ironică. Picasso face de mai multe ori portretul soţiei lui, visă» toare, cu tîmpla încununată de un păr bogat, sprij U nită într»o mînă, cu fruntea sculpturală, cu nasul pu< ternic. întrninul din aceste portrete cu privirea ridi* cată, se recunoaşte uşor modelul unor zeiţe ce»şi fac toaleta privindu«se, încîntate, într»o oglindă, îl pictează mai ales pe fiul său, cu ochii mari deschişi, cu buza de sus răsfrîntă, cu gropiţa din bărbie. îl pic» tează cu scufia lui albă, cu fine trăsături negre pe chi» pul roz în tentă ciclamen, al cărui complement e redat prin albastrul de smalţ al fondului. îl pictează la doi ani, aşezat la o măsuţă, cu capul greu aplecat peste o coală de hîrtie albă. Nu prea sigur pe picioruşele lui, Paulo plimbă un miel alb — şi acest portret îl confirmă ca model al Cupidonilor din scenele antice. Copilul, cu bonetă şi hăinuţe albe, e călare, cu un aer puţin speriat, pe un asin mare. Dacă băiatul e tratat, în tehnica lui Picasso din acest moment, în aplaturi mari, măgarul e pictat cu o surprinzătoare minuţio» zitate, fiind redate pînă şi părul lui zbîrlit, pînă şi cureaua căpăstrului. De fapt, e o fotografie a fiului său, pe care Picasso se amuză s»o copieze cu multă răbdare. Un curios gust pentru convenţional se afirmă acum la el, ca o contradicţie flagrantă a tuturor însu» şirilor caracterului său, ca o contrapondere a insoli» tului ce»l atrage, ca şi cum, vrînd să fugă de banali» tate, aceasta ar căpăta numai pentru el o atracţie nebă» nuită.
Nu este, de altfel, pentru prima dată cînd Picasso desenează după o fotografie. O dată i»a căzut în mînă fotografia unui necunoscut. Printre schiţele din anul 1920 se găseşte un desen minuţios al acestui demn personaj, cu cotul sprijinit de o coloană, în poziţia preferată de fotografii provinciali. Se pare că Picasso ţinea să ajungă la stilul cel mai banal; dar se poate să fie şi un amuzament, ca un joc de cuvinte încrucişate, în acest moment, cînd foloseşte după bunul lui plac toate posibilităţile ce»i stau la dispoziţie, ţîşnesc temele favorite ale trecutului său, chemate de prodigioasa lui uşurinţă de a lucra. Teme ce sînt oarecum ca nişte visuri întîrziate sau ca nişte urme de

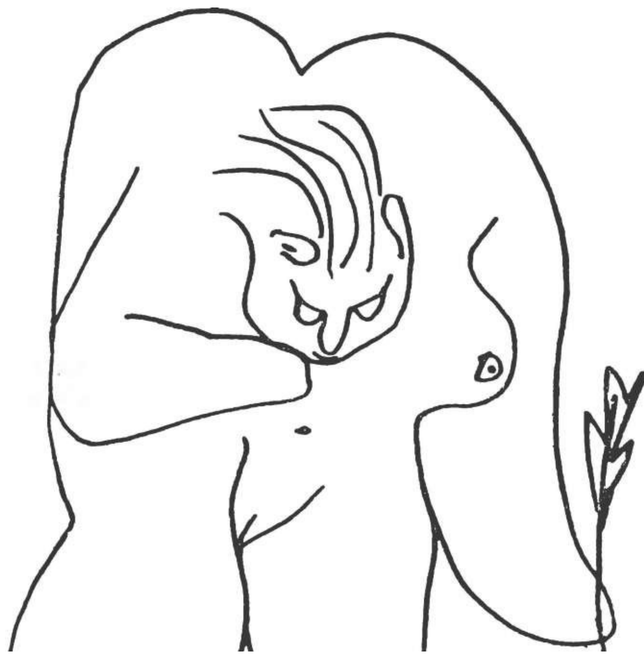
nostalgie. înce» pînd din 1921, mai multe desene reiau subiectul curse» lor de tauri. într»un tablou din 1923, care reprezintă un colţ de arenă, cu băncile înţesate de public, cu femei drapate, Picasso pictează un cal alb ce alunecă, gata să cadă, cu gîtul lung întins înainte, cu botul rînjit în care i se văd toţi dinţii, lovindu»se dureros de zidul înconjurător. Calul răpus de moarte va rămîne una din temele permanente ale lui Picasso. în cortegiul amintirilor, arlechinii îşi reiau şi ei locul lor. *Arlechinul* din 1923 (colecţia Charles Im Ober» steg, Geneva) apare ca luminat de focurile rampei, care produc pete de roşu şi albastru în reflexele costumu» lui său de atlaz, în timp ce faţa cu trăsături severe îi e pictată în manieră realistă. De fapt, acesta e un por» tret al pictorului Salvado, făcut în atelierul din rue La Boetie.
Arlechinul şi Pierrot»ul pătrund pînă şi în viaţa zilnică a lui Picasso. îl pictează pe fiul său, la vîrsta de trei ani, ca Arlechin, într»un costum din romburi galbene şi albastre, cu o rujă de tul în jurul gîtului cu rotun» jimi de copiL Băiatul e aşezat, puţin fîstîcit, pe colţul unui fotoliu stil Ludovic»Filip a cărui catifea, şireturi şi ciucuri revin adesea în tablourile lui Picasso din acea vreme. Faţa mică a copilului, rotundă şi netedă, cu un breton roşcat desenat cu un penel de miniatu» rist, cu ochii negri contrastînd cu înflorirea roz a obra» jilor, cu gura minusculă de coral palid, sînt pictate exact în felul în care Goya îl picta pe nepotul său Ma» riano. Paulo, pictat un an mai tîrziu în costum de Pierrot, stă ţeapăn în costumul lui alb, în acea poză cabotină pe care o iau copiii, cu o mască în mînă, cu feţişoara albă ca făina. Şi tot acest alb, aproape fără relief, se detaşează pe mari aplaturi purpurii, negre şi albastre, pe albastrul unui cer mediteranean, unde se desenează arabescurile fine ale unui balcon de fier forjat. Din acelaşi an 192 3 datează un alt travesti al lui Paulo, la patru ani, în costum de torero bogat brodat, cu capul gînditor. Arcadele unei arene apar în fundul tabloului, amintire ce se leagă de aspiraţiile copilăriei: Pablo Picasso care, la opt ani, se visa un călăreţ cu vestă brodată de torero, pare a»şi fi înzestrat fiul cu un costum pe care el regretă că nu»l îmbrăcase nici»
Cercul familial glorificat astfel şi din care răsar temele lui favorite, îi furnizează de asemeni şi cîteva *Venere*

încoronate cu fiori şi *Cupidoni tandri.* Dar aceste zeiţe din anul 1923, aceste *Femei drapate în alb* (Museum of Modern Art, New York), sau înfăşurate în văluri albastre, pierd greutatea lor de făpturi terestre, ca şi prezenţa lor înrădăcinată în sol. în nenumărate desene din acest an, nimfele lui capătă mai multă graţie ete< rică, picioarele prea scurte în raport cu torsurile lungi le armonizează proporţiile, coapsele largi se subţiază, linia desenului e mai fină — universul antic al lui Picasso apare în perfecta lui puritate, în acelaşi timp se naşte personajul complementar al faunului, voluptuoasă rîvnire animală plasată în faţa obiectului ei. Cu *Flautul lui Pan* şi *Cele trei graţii,* datînd din anul următor, teme pregătite prin muU tipie desene şi reluate şi în gravuri, Picasso atinge cub mea expresiei lui antice.

în acest an 1923, an de graţie, rafinamentul coloritului din lucrările sale de inspiraţie antică se traduce pe de altă parte în tablourile cubiste printrmn foc de artis ficiu, ţîşnire a unui buchet final. *Colivia de păsări* (co< lecţia Victor V. Ganz, New York) e împărţită în mici planuri multicolore ce se termină în vîrfuri regulate, ca mărginite de o dungă închisă pe fond luminos, sau luminoasă pe fond întunecat. Arabescurile gratiilor, stinghia dinăuntru, pasărea sînt stilizate în felul cusă< turilor populare, ansamblul are un curios aer folcloric, e împestriţat, urmînd procedeul folosit de popoarele cu imaginaţie bogată. Aceste ecouri ale folclorului apar adesea în arta lui Picasso, ca şi cum el ar avea rădă» cini pretutindeni unde popoarele au visat, în acelaşi caracter folcloric este *Bărbatul cu ghitară,* pictat în anul următor, cu acea îmbucare de planuri rectilinii viu colorate.

O perioadă a artei lui Picasso se încheie. La el, decli* nul unei maniere, sfîrşitul unei etape creatoare este spectaculos ca un apus de soare. Chiar modul lui de a lucra pe două planuri, extraordinarele lui reuşite în cadrul viziunii cubiste, paralel cu graţia desăvîr« şită a lumii lui antice. îl duc obligatoriu la epuizarea tuturor posibilităţilor sale. Gertrude Stein explică în felul următor acest proces creator: «Picasso a fost tot» 27 4deauna obsedat de nevoia de a se goli, de a se goli com<

plet, întreaga lui existenţă a fost repetarea acestei despovărări totale. . . Atunci, toată lumea spune că el s*a schimbat, însă nu acesta este cazul, el se goleşte şi în momentul cînd a sfirşit de a se goli cu totul, trebuie s<o ia de la început, se umple din nou foarte repede».



anumite forme organice sau nişte nori ciopîrţiţi şi al cărei principal iniţiator a fost Hans Arp, pictorul dadaist.

Epoca este a revoltei împotriva oricărei forme încre<menite, ca şi împotriva oricărei rigidităţi a expresiei literare. In timpul războiului şi într<o ţară neutră, în Elveţia, s<a născut această revoltă sub forma ei cea mai spectaculoasă, sub înrîurirea acelei torţe incendiare care se ascunde sub înfăţişarea blîndă a unui poet distrat: Tristan Tzara, de origine română, cu o activitate cosmo» poliţă. Mişcarea Dada « respinge academiile cubiste şi futuriste, laboratoare de idei formale». în Germania învinsă, mişcarea, luată în general, grupează toate speranţele înfrînte ale Revoluţiei şi se vrea mai ales socială, dar la Colonia, sub impulsul pictorului Max Ernst, capătă un caracter deosebit, şi cere o imaginaţie eliberată de orice constrîngere a subiectului, domnia neprevăzutului, explorarea subconştientului. Pe terenul desţelenit de Dada, pe care Tristan Tzara ba transplantat după război la Paris, iau naştere alte revolte, ca aceea a revistei *Littérature* — titlu adoptat prin antifrază şi întrmn spirit de deriziune — fondată în 1919 de Breton, Aragon şi Soupault, şi care se confundă cu Dada.

Abia după ruptura violentă cu dadaismul, André Breton trece în fruntea unei mişcări căreia îi dă numele inventat de Apollinaire : suprarealism.

Scandalurile, violenţele, excesele, puternicele zguduiri imprimate apatiei publice aveau să servească suprarealismului, aşa cum serviseră şi dadaismului. Scopul lui André Breton era de a libera « ceea ce se găseşte, fără ştirea omului, în profunzimile spiritului său ». Pentru a degaja aceste surse, suprarealismul creează zone de « înstrăinare sistematică » ; şi ca să scape de constrîngerile gîndirii conştiente, a recurs la scrisul automat şi la somnul hipnotic.

în 1924, André Breton lansează *Manifestul suprarealist.*

Picasso îl întîlnise pe scriitor la Cap d'Antibes, cu un an mai înainte. El desenează un pătrunzător portret al lui *André Breton,* în contururi de o subtilitate deosebită, cu trăsături regulate, cu nasul drept, cu lunga buză superioară de orator înnăscut, cu un păr bogat desco*

277 perindu« fruntea. E aproape un tînăr zeu, cu privirea

luminoasă de halucinat, pe care<l desenează în haină, îl desenează aşa cum a rămas el în amintirea lui Paul Éluard: « Unul din oamenii care hau învăţat cel mai mult să gîndească ». Dar dacă Picasso s*a împrietenit cu Breton şi cu ceilalţi promotori ai suprareaîismului, mişcarea nu are influenţă asupra artei sale. Cînd pictorii suprarealişti organizează, în 192 j, o expoziţie la Galeria Pierre din Paris, figurează acolo şi lucrări de»ale lui, dar numai din întîmplare, împrumutate de proprietarii prieteni. Luciditatea ce>l caracterizează pe Picasso, totdeauna conştient de eforturile lui, ca şi cum ar trăi în plină lumină misterul creaţiei sale, trebuia în mod necesar să4 ţină departe de o mişcare ce glorifica « stările secunde», incoerenţele spiritului şi care marcau expe< rienţele culese de Breton într<un centru psihiatric. Picasso, după cum o va mărturisi el însuşi mai tîrziu, nu s»a lăsat tentat de arbitrarul asociaţiilor suprarealiste decît mult mai tîrziu, întrfun moment cînd unele penibile circumstanţe din viaţa lui personală îi deschiseseră

Eoarta spre toate descumpănirile.

>in legăturile lui cu suprarealiştii avea să păstreze o amprentă, revelată şi ea mai tîrziu, nu în domeniul său plastic, ci în ceea ce a fost pentru el un exerciţiu minor: încercările sale literare. Poeţii suprarealişti, şi nu pictorii, au avut înrîurire asupra lui, ca şi cum ar abandona mai uşor solicitărilor prezentului acea parte mai puţin importantă a fiinţei lui, dar nu esenţialul creaţiei sale. Ar fi putut să fie totuşi mai sensibil la această eliberare de orice constrîngere urmărită de suprarealişti, deoarece se afla el însuşi, tocmai atunci, întrmn moment de ruptură cu disciplinele trecutului său, angajat întno totală prefacere formală a universului său. Ceea ce publicul, derutat ca totdeauna de experienţele noi ale lui Picasso, vedea în decorul pentru *Mercur* este rezuh tatul unei evoluţii eboşate mai dinainte. Această evoluţie şi<a croit drum în chipul cel mai neprevăzut, ea a pornit, ca toate evoluţiile Iui Picasso, din chiar inima unei aparente stabilităţi. Lucrarea *Două femei caligrafiate,* care datează din 1923, pare aproape o parodie a lui Picasso din perioada clasică, făcută de el însuşi. Siluetele lor îndesate sînt conturate de largi trăsături de penel ce nu corespund întrutotul cu volumele corpurilor lor,

contur ce le înconjoară şi capetele indicate sumar, fără 278 guri, cu ochii legaţi de nas prin aceeaşi linie brutală; veşmintele lor sînt festonate cu furie, ca şi cum, în ciuda atitudinii statice a personajelor, ele ar exprima o agitaţie, o zguduire interioară.

Această caligrafie face să iasă la iveală ceea ce este permanenţă în arta lui Picasso, aportul lui spaniol, sau mai degrabă, cum spune Gertrude Stein, moştenirea lui maură. Tot ea a subliniat în ce măsură gustul pentru arabesc este legat în Spania de pictură şi sculptură, în parte prin tălmăcirea artei mudejare. înl îuropa, adaugă ea, acest aport decorativ al scrierii este considerat ca o activitate creatoare minoră, dar pentru Picasso, ca spaniol, «arta scrisului, caligrafia adică, este o artă». După eclipsa influenţelor italiene, din care a tras tot folosul posibil, acel joc al balanţei restabileşte perma» nenţa în el. «A doua perioadă roz, scrie Gertrude Stein, se încheie firesc în acelaşi fel ca şi prima, adică prin triumful Spaniei.» Cortina şi decorul pentru *Mercur* revelează marelui public schimbarea stilului, invadarea artei sale de simpla scriitură. în opera picturală, ea se manifestă prin variante la naturi moarte cu aceeaşi temă. Alegerea unei forme de expresie nouă se face la el cu atîta rapiditate, iar vechea ordonare rectilinie ţine încă pasul atît de îndeaproape cu ritmul curbelor adoptat acum, încît ele sînt adesea simultane. Din acelaşi an 1924 datează *Matura moartă cu mandolină* (Stedelijk Museum, Amsterdam), cu planuri rectilinii, cu învărgături, cu linii zăbrelite, cu motivele sale ce amintesc cusăturile populare, şi *Mandolină cu ghitară* (The Salomon R. Guggenheim Museum, New York) cu noua sa concepţie a spaţiului şi cu formele ei unduioase. Obiectele nu se mai aliniază pe acelaşi plan fară adîncime; ci, ca dintrmn fund de culise, se detaşează de ferestrele oblice, de plintele accentuate, de lespezile roz. Un chenar de lumină, o linie fantomă scoate în evidenţă o mişcare regulată de forma valurilor. Galbenuri şi alburi lumi» noase apasă pe roşuri puternice, pe verde strălucitor şi portocaliuri aprinse. Perioada cînd se vor naşte cele mai somptuoase naturi moarte ale lui Picasso începe acum Formele n»au căpătat nici o greutate, dar au pierdut orice rigiditate, contururile se delimitează fără exactitate, ele se revarsă prin nimbul lor luminos, prin

umbrele festo* nate, prin arabescurile alunecării lor, ca acea *Matură moartă* din 1924 (Galeria Saidenberg, New York). Natura moartă *Ghitară, pahar şi farfurie cu fructe* (Kunst» haus, Ziirich) se joacă şi ea cu explozia luminii în jurul obiectelor ce apar ca nişte fantome ale lor înseşi. Obiectul familiar, transfigurat, pare făcut dintr»o materie foarte bogată, încă în curs ae efervescenţă, sau ca o mişcare ectoplasmică în cursul unei şedinţe de spiritism. Uneori, ca în *Galette (Plăcinta)* (Museum of Modern Art, New York), planurile unduioase, de o strălucire deose» bită, sînt oarecum ţinute strîns de linii zgîriate în culoare, procedeu pe care Picasso îl va folosi tot mai frecvent de aici încolo, ca spre a împiedica universul său să se dezmembreze cu totul.

în ultimele zile ale anului 1924, pictează somptuoasa *Matură moartă cu o felie de pepene* (colecţia Micheline Rosenberg, New York), unde, poate pentru prima dată, apare deasupra unui soclu aşezat pe un covor roşu un cap negru, de factură clasică, cu trăsături sumare, atribut de aici încolo frecvent în arta sa, şi unde petele de culoare curg ca şi cum cir fi făcute dintr«o substanţă vîscoasă. Toate naturile moarte din acest moment, oricît de lipsite ar fi de greutate, par a»şi dezminţi denumirea, ele sînt parcă animate de o mişcare autonomă, totul e prins în fluiditatea generală, totul e nor împins de vînt; ferestrele sau ogjinda din fund captează, s<ar zice spre a spori animaţia generală, reflexele albastre ale cerului sau dungile de lumină albă. Este acum la Picasso un fel de aviditate a mişcării, ca o dorinţă de a<şi lua revanşa asupra imobilităţii gigantelor sale sau asupra mişcărilor în ghirlandă ale florilor cu care şwa înzestrat divinităţile lui tanagreene. Această aviditate izbucneşte brusc în marele tablou *Dans* din 192 j (proprie» tatea lui Picasso). Primăvara acestui an, Picasso şua petrecutiO la Monte»Carlo, unde a asistat la repetiţiile baletelor ruse, de astă dată ca simplu spectator. Desenează mult în cursul acestor repetiţii: dansatori cu o graţie androgină, tinere trupuri muschiuloase, cu capete prea mici, mişcarea sau repaosul fiind prinse într*o foarte pură linie continuă, umbrele şi relieful fiind obţinute printno minuţioasă aglomerare de puncte în tuş.

Dar nimic din tinerii zei antici nu mai rămîne în cele trei siluete dizlocate care, în marele său tablou, se profilează în dreptul unei uşi<ferestre deschisă spre un albastru intens, şi nu mai sînt decît semnele unor trupuri omeneşti în mişcare, fragmente de real întrezărite întrmn vîrtej. Dansatoarea din mijloc, cu trupul roz bătînd în mov, cu o pată de lumină albă pe sînul ridicat se lungeşte la nesfîrşit, ca şi cum legile ce stăpînesc con* sistenţa materiei n>ar exista pentru ea; gîtul şi braţele se subţiază ca nişte panglici elastice întinse pînă la a fi gata să plesnească, în timp ce genunchiul şi bicepşii formează unghiuri. Faţa, desenată sumar în dreptun> ghi, e străbătută de un singur ochi, enorm, vertical, ce anunţă transformările ce vor veni în tnaniera lui Picasso. Silueta brună şi albă din dreapta e construită ca din laţuri de lemn, în felul arlechinilor cubişti. Ca şi în *Domnişoarele din Avignon,* **elementul nou este introdus doar într*o parte a tabloului. Comparate cu dansatoarea din stînga, cele mai revoluţionare dintre** *Domnişoare* **par de o îndrăzneală destul de cumpătată. Cînd Picasso depăşeşte o perioadă împlinită a artei sale, nimic nu mai îngrădeşte această revărsare a lui însuşi, impulsul îl împinge vertiginos spre zone neexplorate. Cînd se detaşează de inteligibil sau de frumos, ajunge numaidecît, ca printrmn joc de basculare a contrastelor, la enigmatic şi la monstruos. Dansatoarea din stînga, al cărei trup e făcut din tăieturi violente revărsîndmse întrmn festón regulat, e numai frenezie. Pe faţa ei frămîntată se etalează un ochi negru şi o enormă gură roşie, împlîntată cu dinţi de tigresă. Printre umbrele mişcătoare ce dublează trupurile agitate se desenează, ca în derîdere, un uriaş profil clasic în repaus. Monştrii au irupt în opera lui Picasso. Şi au făcut«o zgomotos, însoţiţi de o fanfară de culori. Albastruri violente, reci şi calde, roşuri strălucitoare, galbenuri stridente, verdele şi violetul, albastruri pure sînt subli* niate de dungi şi dinţi de fierăstrău, de motivele ţipătoare ale hîrtiei de tapet Peste roşul care, cu totul neprevăzut, se insinuează în albastrul ferestrei, se desenează o mînă in negru, de asemeni insistentă, acea mînă care va juca un rol din ce în ce mai important în naturile moarte ale lui Picasso, ca şi cum ar anunţa o deschizătură spre o lume schimbată.**

Cu *Dans* iau sfîrşit, în acelaşi timp, în pictura lui Picasso, neoclasicismul de după război şi cubismul. O încercare

de conciliere a noului său grafism cu seninătatea, cu subtilitatea coloritului artei sale clasice, este *Femeia cu mandolină* (colecţia Paul Rosenberg, New York), cu carnaţia ei roziciclamen, pe care sînt desenate sumar un ochi din profil, celălalt din faţă, şi spirala sînului. Dar nu e decît o încercare izolată. Inspiraţia clasică dispare de fapt din pictura lui, însă înfloreşte, reînfloreşte şi, mai mult, va dăinui totdeauna în desenele şi gravurile lui. Frenezia din *Dans* este ca o poartă ce se deschide spre un nou regat al lui Picasso; regatul umbrelor agitate Dar chiar în momentul cînd se lansează în necunoscut — şi artistul a repetat mereu că fiecare tablou e pentru el un salt în necunoscut — în momentul cînd simte trambulina elanului său tremurîndu«i sub picioare, ca şi cum ar vrea să<şi liniştească spectatorul, se lasă năpădit de real, duce realitatea cotidiană la apoteoză. Naturile moarte pictate în această vară se numără, după René Huyghe, printre operele sale de măiestrie, acelea « în care străbate, de»a lungul paradoxelor doctrinei sale, suveranitatea maeştrilor ». Ambianţa malurilor mării, mirosul apei s<ar spune, a pătruns în A*latură moartă cu plasă de peşte* (colecţia Micheline Rosenberg, New York). Ca în naturile sale moarte cubiste, masa, paharul, farfuria sînt aşezate întrmn unghi de privire de sus în jos, însă obiectele sînt pictate în aplaturi abia solidificate, riscînd să alunece unele peste altele Culorile crepusculare, cerul albastru al unei înserări de vară, negrul vineţiu al pervazului uşii, movul stins al unui perete şi beiul luminos al farfuriei şi al fructelor sporesc caracterul fantomatic al ansamblului Plasa întinsă pe masă arată minuţiozitatea de care e capabil Picasso în redarea detaliilor: desenul ochiurilor e gravat în culoare cu trăsături atît de uşoare încît evocă minunat transparenţa materiei.

Tot de la imediat porneşte A*latura moartă cu cap de berbec,* cap ce se etalează, nearticulat cu restul, pe o masă, deasupra scoicilor, a stelelor de mare şi<a aricilor de mare. Fauna marină a avut totdeauna şi va avea mereu pentru Picasso o mare atracţie, ea se adaptează tuturor viziunilor lui cu o naturaleţe perfectă. Aici, ea se prezintă în evantai: stea, împletiri

de curbe, fîşii de arabescuri, ce se acordă cu această apariţie nouă în inventarul plastic al lui Picasso: capul de berbec, redat prin mici bucle, 282
prin dinţi de fierăstrău şi, mai ales, prin spirale accentuate de apropierea dintre coarne şi scoici. In această reînnoire a accesoriilor şi a temelor, aceea a măsuţei în faţa ferestrei deschise, opunînd obiectele din primul plan la întinderea unui spaţiu deschis, se eclipsează, pentru a dispare apoi cu totul. în locul ei, şi ca spre a umple un gol, apare tema atelierului. Ea se introduce treptat în pînzele lui Picasso. Pe o masă împinsă lîngă o fereastră se înalţă un *Bust negru,* gravat în materia picturală (Muzeul de artă modernă, Paris), în *Atelierul* (fosta colecţie Reber, Lausanne), un cap de Homer apare deasupra unor braţe de ghips asemenea celor pe care Picasso Ie copia în copilăria sa, alături de un echer, o carte deschisă, o ramură de laur, în timp ce în cadrul ferestrei se zăreşte un peisaj evocînd un decor de teatru. într«adevăr, de la un teatru împru» mută Picasso această scară sub o boltă şi perspectiva străzii, un teatnvjucărie al fiului său. Acest împrumut nu este singurul ce conferă tabloului nota de dezarti« culare, scumpă suprarealiştilor, mai e şi acea sclipire de umor ceri pune clasicului bărbos numai o jumătate de mustaţă şi o umbră la urechea foarte mare Dar bărbosul a ajuns pe masa atelierului pentru a rămîne acolo, braţele de ghips vor reapare şi ele întnuna din marile sale reuşite, iar tema sculptorului sau a pictorului în faţa modelului său îi va fi mereu dragă. Aceste viziuni de atelier pe care le multiplică în acel timp, aceste priviri spre intimitatea singurătăţii muncii crea» toare, ca în *Bust* (colecţia Stephen O. Clark, New York), ne fac să credem că Picasso se apleca atunci cu un interes, poate cu o nelinişte particulară, asupra probi» melor creaţiei. E în el o mare nesiguranţă, o tensiune interioară, una din acele opriri vibrîndîn aşteptarea a ceea ce precede, în cazul lui, o nouă pornire la drum. Această perioadă a vieţii lui pare a fi fost aceea în care el a şovăit cel mai mult, cînd, asemenea unui mare copac zgîlţîit de vînt, şi<a întins cît mai departe coroana, înainte de a simţi seva urcîndu<se în ramuri.

Carnetele lui reflectă ritmul sacadat al incertitudinii sale Linia îi devine nervoasă, vibrînd, ca smulsă suprafeţei hîrtiei pentru a prinde mişcarea. Chiar cînd

desenează o femeie goală odihnindu*se, sugerează un trup încordat în aşteptare Totuşi, alături de aceste desene, apar î
namestecat cu nisip — desenul e gravat adine în grosimea planurilor picturale.
In acelaşi spirit de autopedepsire, Picasso adoptă materia» lele cele mai umile, cele mai vulgare. într»o zi, pe cînd se afla în cadă, a zărit în sala de baie o bucată de pînză de sac aruncată pe jos. Banalitatea neîntrecută a acestei cîrpe declanşează în el acea plăcere de sfidare ce»l stăpî» neşte, şi totodată o dorinţă de a reabilita acest rebut de materie. Fixează bucata de sac pe o pînză de şaşiu, prinzînd<o în cuie la colţuri, lipeşte alături o bucată de ziar şi printr»o gaură făcută la mijlocul cîrpei trage nişte sforicele. Această *Ghitară* din 1926 (proprietatea lui Picas» so este, după Zervos, unul din primele tablouri»obiecte cunoscute, dar, după cum subliniază Barr, ea provoacă psihologic, fizic aproape, o nelinişte, preludiu la neliniştile pe care le vor produce operele viitoare ale lui Picasso. In zbuciumul care»l frămîntă atunci pe Picasso şi pentru care el găseşte expresii atît de diverse, atît de neaşteptate, e ceva ca o obsesie, o obsesie sexuală, poate prealabilă, poate chiar originară. Pe o foaie de album din vara lui 192J apare un simbol falie însoţit de doi sîni cu sfircurile învîrtoşate şi de un buric. Ansamblul are ceva de animal fabulos scăpat dintr»un bestiar medieval, este obscen ca unele viziuni de apocalips. «Arta nu e niciodată neprihănită, mi»a spus într»o zi Picasso, ar trebui interzisă ignoranţilor inocenţi, să nu fie puşi în contact cu ea cei care nu sînt destul de pregătiţi. Da, arta e periculoasă. Sau dacă e castă, atunci nu mai e artă. » Picasso spune asta într»o con» versaţie în care se pare că glumeşte, că se complace în focul de artificii al butadelor lui obişnuite, cu o reţea de su» rîsuri în jurul ochilor săi scăpărători. Apoi deodată faţa i se închide şi se înăspreşte, privirea i se întoarce, foarte întunecată, spre interior, ca şi cum ar scruta pro» funzimea unui abis şi ar căuta să străpungă beznele din el însuşi. Obsesia sexuală a fost totdeauna şi ră» mîne terenul inspiraţiei lui. Ea se potoleşte sau se în» tărîtă în expresia artistică, glorificînd formele atunci cînd dorinţa e satisfăcută şi distrugîndu»le atunci cînd obsesiile bărbatului pun din nou stăpînire pe el. în anii

aceştia, furia destructivă îl domină cu totul. Uni» versul pe care»l construieşte acum după măsura pof» telor sale este, cum spune Cassou, un univers ipote» tic, acel *Welt ais ob* din filozofia germană. O întoar» cere la monocromie subliniază calitatea lui deosebită. Dintrmn văzduh crepuscular se desprind curbele fanto» matice din *Atelierul modistei* (Muzeul de artă moder» nă, Paris). Formele sînt fluide, ca şi cum ar evita să se coaguleze în cea mai uşoară consistenţă. Braţele fiu» tură ca nişte panglici, bilele feţelor sînt descompuse de ecleraj, trupurile sînt festónate, umbrele şi lumi» nile se învăluresc ca nişte rotogoale de fum. Dar oricît de insesizabilă şi greu de descifrat ar părea această viziune nocturnă, ea este reflexul unui lucru văzut. Ciudata alegere a sub" ' ' iectului se explica prin său din rue La Boétie, faptul că, din apartamentul Picasso putea, într»adevăr, să<şi arunce privirea în acest atelier aflat peste drum şi să vadă cliente şi modiste evoluînd în acea ambianţă stranie, neaşteptată pentru un cadru atît de banal.

Desenele din aceşti ani folosesc de asemenea contras« tele de alb şi negru, cu semicercuri de umbre şi lumini ce spintecă feţele sau se preling de«a lungul trupuri» lor ca o cerneală uleioasă pe o apă limpede. Fantomele invadează pînzele. înscrise între curbe furibunde, ele nu mai sînt decît spaima formelor destrămate ce păs» trează doar cîteva semne lizibile ale omenescului. Dar aceeaşi problemă a actului creator le reuneşte în tabloul *Pictond şi modelul său,* ori în *Atelierul* (Museum of Modern Art, New York). Obsesiile lui Picasso capătă întrupare, se stabilizează. Fantomele se mişcă adesea într<o lume monocromă, unde însă violente con» traste de umbre şi lumini decupează formele în inte» riorul contururilor apăsate, independente de ele. Aces» te viziuni apar de asemenea între planuri viu colo» rate, totdeauna circumscrise de curbe ce le leagă unele de altele în felul lipiturilor de plumb ale unui vitraliu. Acest aspect de vitraliu va rămîne mult timp în opera lui Picasso şi va reveni după eclipse, ca unul din mij» loacele de expresie cele mai potrivite pentru viziunea lui. Această trăsătură este uneori fixată ca de nişte puncte de cusătură pe margini sau ca bătută în ţinte, ca de pildă în tabloul *Pe plajă,* din 1926, înainte de a curge într»o linie groasă ce îmbrăţişează forma

chinuită. Fantomele devin monştri Unii critici au vorbit de figuri «total reinventate». Această perioadă a mai fost numită şi a « abstracţiunilor », desemnare inexactă dar pe care Picasso, indiferent la interpretările artei sale, a lăsafco să circule. Un alt termen a mai fost folo» sit pentru această nouă orientare, termen mai potrivit pentru o clasificare — acela de « metamorfoze ». Cassou a degajat resortul principal ceri aruncă pe Picasso, atît de brusc, în necunoscut, atunci cînd a vorbit de ceea ce este eroic în el, căci «eroul nu are memorie şi nu se proiectează în imaginea unei personalităţi continue». Această etică a abandonului o dată în< suşită, orientarea către o nouă direcţie e condusă de legi foarte proprii artistului. Permanentă, la el, este neliniştea lui. Ea poate fi acoperită din timp în timp de o aţipire a simţurilor, amăgită de un acord trecător cu existenţa, o linişte de scurtă durată, dar artistul se trezeşte repede, încă şi mai răvăşit de zbuciumul său personal. « Picasso încerca să mă convingă, scria Gertrude Stein, că eu sînt tot atît de nefericită ca şi eL » Acest senti< ment funciar de suferinţă este centrul însuşi al creaţiei lui. împăcările temporare cu viaţa, ca în perioada roz sau în perioada antică, nu sînt decît momente de răgaz. Explozia resentimentelor acumulate este cu atît mai vio» lentă cu cît răgazul a fost mai lung. Perioada meta< morfozelor, care începe cam prin 1926, este o revenire a neliniştilor sale obişnuite ce capătă înfăţişarea unor monştri noi.

Mai este la Picasso şi o dorinţă obscură de răzbunare împotriva chipurilor iubite, a trupurilor rîvnite. Acest instinct răzbunător, acest dezgust în faţa eternei tră< dări a naturii, ce oferă mirajul frumuseţii spre a adormi vigilenţa spiritului, nuri sînt totuşi proprii. Caricatu» rile lui Leonardo, monştrii lui Bosch şi ai lui Goya sau aceia ce bau bîntuit pe iconarii Flandrelor s»au năs* cut din acelaşi dezgust. Numai forma acestor mon» ştri îi este proprie lui Picasso.

Unele semne se degajează, se cristalizează spre sfîr; şitul lui 1926. De pildă, *Femeie întrnm fotoliu,* din ianuarie 1927, (proprietatea lui Picasso), fixează în acest sens trăsăturile esenţiale, cu gura ei larg deschisă, prevăzută cu dinţi de tigresă, cu buricul foarte mare, cu picioarele elefantine. *Figură* din 1927 (proprietatea lui Picasso), una din cele mai bizare

forme născută din această nouă geometrie a curbelor, stabileşte legile disproporţiei pe care pictorul le va urma de aici încolo. In partea de sus a acestui tablou, lucrat în alb şi negru cu adăugarea unui bej pal, se înalţă un cap minuscul ca unghia de la degetul cel mic, indicat ca un cap omenesc de trei puncte ce figurează ochii şi gura, în timp ce în partea de jos, lîngă un picior de elefant, se detaşează puternic pe fondul negru un sîn în formă ¹ - t> i < rificiului uman, Picasso şi<a
de para re iespec
jertfit zeiţele şi nimfele lui.
In *Pictorul şi modelul său* c
[in 1927 (colecţie particulară) apare o fiinţă diformă, cu ochii depărtaţi, cu părul rar, cu sînii atîrnînd, cu sexul foarte pronunţat. Obsesia sexuală se iveşte la Picasso în chipul cel mai neprevăzut, ea marchează — poate printrmn reflex de pudoare — îndeosebi acele dintre viziuni care sînt cît mai depăr» tate de realitate. Uriaşele sau cele mai delicioase divi< nităţi ale lui, idolatre ale propriei lor frumuseţi, sînt cele mai puţin dorite femei din cîte a pictat el; dimpo» trivă, monştrii evocă tot zbuciumul dinlăuntrul lui. Pe aceste pînze se plimbă pete luminoase, în formă de inimă sau de corn, independente de curbele între care sînt ferecaţi monştrii, tulburătoare prin însăşi gratuu tatea lor.
Femeia adormită întram fotoliu din ianuarie 1927 (pro» prietatea lui Picasso) inaugurează seria acestor femei pe care le surprinde în abandonul lor, ca şi cum ar vrea să le smulgă misterul nepăsării. Printre semnele distinctive ale acestor monştri femenini figurează boturi alungite ca nişte nări de cal, o gură făcută dintrmn cerc împlîntat cu dinţi sau dintr»o trăsătură subţire barată în gratii, apoi sîni atîrnînd, mîini cu degete împletite sau aducînd cu nişte cuie. Uneori, printre aceste chipuri străine de orice asemănare omenească se desenează, aidoma unui strigoi venit din lumea cealaltă, acel profil clasic, ultim vestigiu al unei epoci depăşite, ce nu încetează de a<l urmări de>a lungul marilor lui aventuri creatoare. El apare într<o lucrare ce şovăie între două forme de expresie: *Două femei la fereastră* (colecţia Lindon, New York) unde împleti» tura de curbe, dominantă la el în acest moment, înfruntă o ordonare strict liniară. Faţă de revărsarea unei caii» grafii fluide a acestei scrieri în

ronde ce păstrează tot» deauna pentru el o atracţie deosebită, Picasso caută contraponderea unei ordonări rectilinii, a unei epurări făcută din unghiuri, de o economie dusă la extrem. Dar cedînd gustului său pentru austeritatea liniară, o compensează pe aceasta prin stridenţa coloritului Fan< tomele unduioase sînt plasate întrso ambianţă mono« cromă, însă aplaturile, stricte ca un desen indus rial, sînt viu colorate — vezi *Atelierul* (Museum of Modern Art, New York) — şi sînt prinse întrmn fel de cadru, spre a le sublinia şi mai bine violenţa. *Atelierul,* datînd din 1927—1928, este o aplicare izolată a unei formule noi. Picasso se înverşunează să«şi varieze expresia plas< tică, vrînd parcă să cucerească un adevăr coi scapă sau nu se lasă tradus decît în parte. « El singur dintre pictori, scrie Gertrude Stein, nsavea ca problemă să exprime adevărurile pe care toată lumea poate să le vadă, ci adevărul pe care el singur poate să»l vadă, şi aceasta nu e lumea pe care lumea o recunoaşte ca lume. » în rîndul experienţelor făcute după adevărul lui propriu. *Atelierul* din 1927—1928 trebuia să servească drept punct de plecare pentru construcţii liniare, în trei dimensiuni, pentru sculpturi din fire de sîrmă. Dar această ajungere la liniar, care era de fapt la el o reacţie contra unui exces, avea să provoace la rîndul ei alte reacţii violente, gustul contrastului. în cursul verii din 1927, pe care Picasso o petrece la Cannes, umple nenm mărate file de album cu desene în cărbune, atît de pronunţat modelate că par făcute după sculpturi, sau că le pregătesc pe acestea pînă în cele mai mici detalii; sculpturi în lemn a căror plasticitate proprie desenele o traduc perfect. Tema principală a acestor figuri izolate este aceea a bărbaţilor sau, mai ales, a femeilor pe plajă, prinse în poziţii variate în clipa cînd vîră o cheie în broasca unei cabine de baie. Obişnuitele deformări liniare din această perioadă persistă la aceşti monştri tăiaţi sau strunjiţi în lemn, iar modelarea pro« nunţată, plasticitatea materiei, le accentuează ciudă» ţenia, subliniind obsesia sexuală. Capetele mici purtate de lungi gîturi rotunde au un aspect falie, buricul întrmn pîntec proeminent şi fenta sexului sînt puternic marcate, sfîrcurile sinilor se ridică agresiv, coapsele au linii ispititoare, în timp ce picioarele ca nişte trunchiuri de arbori şi braţele în chip de ramuri inspiră o groază de aceste creaturi,

plasate la jumătatea drumului intre regnul vegetal şi un animal femelă fabulos. Dorinţa de a reda în aceste desene cele trei dimensiuni nu este la Picasso un simplu joc, o schimbare în plus a tehnicii sale picturale. Omul care nu cunoaşte limite pentru 1 se gîndeşte acum să traducă viziunile monumente care ar fi ridicat. D

Croisette, pentru a crea o legătură între Natură şi construcţiile arhitecturale, prin reprezentări antro» pomorfe, ca semne ale fisurii ce desparte opera gîndită a omului de libera creştere organică. Seria de *Bărbaţi pe plajă* **consumă ruptura lui Picasso cu trecutul său. Acum abordează, cum spune prietenul său Raynal, « un univers nou conform cu temperamentul lui creator şi liric, adică cu sentimentul unui fabulos crud, nemilos, desperat, aşa cum hau născocit atîtea credinţe, magii şi mitologii ». în august 1928, Picasso revine la Dinard. Nimic nu pare a da de veste că şederea aici va fi importantă pentru el. Un peisaj nou, o ambianţă neexplorată încă, solicitările hazardului au declanşat adesea la el reacţii creatoare. îndeosebi soarele puternic al Mediteranei, contrastul dintre umbre şi lumini suscită în el o dorinţă de reînnoire, îi ascut viziunea sculpturală. Tabloul pe care»l pictează la Dinard în j august — îşi datează din nou micile tablouri, borne kilometrice pe drumul său — are încă modelarea în trei dimensiuni. Un trup omenesc este figurat prin tulpini, cu un mic disc scobit în vîrful unuia din bastonaşe, aşezat deasupra unui balon, şi alăturat de o formă pronunţată, asemă» nătoare cu un băţ de golf. Oricît de depărtate de real ar fi aceste soiuri de stenograme pe care le inventează acum spre a semnifica trupul omenesc, tablourile pe care le pictează reflectă totuşi ceea ce a văzut cu ochii lui: nuduri expuse la soare, jocuri pe malul mării, oameni care vîră cheia în uşa cabinei de baie, această cheie ce joacă un rol atît de însemnat în imaginaţia lui Picasso.**

i
forme
sculpturale.
El imaginează o serie de
e dea lungul bulevardului

în unul din cele două tablouri pictate la 9 august, forma feminină se termină cu un cap de cal, cu lungul gît proptit pe o crupă rotunjită. De fapt, obsesia sexuală a lui Picasso inventează un limbaj nou. în

Femeie culcată pe plajă de la 28 august pictează, cum spune Maurice Gieure, «figura omenească reîntoarsă la ambianta mării originare... instigatoarea plăcerilor carnale ». In faţa atîtor violenţe ce izbucnesc în acest tablou, pe lîngă violenţele coloritului, formele pierd o parte din mode» larea lor prea insistentă, devin plane, ca şi cum Picasso ar vrea să diminueze printr<o transpunere liniară ceea ce subiectul are prea provocator: un cap minuscul legat de trup printrmn gît de ghitară, sîni ascuţiţi ridicaţi insolent, fenta sexului plasată imediat dedesubt şi fose imense cu scobitura lor profundă adusă pe acelaşi plan. Este figurarea dorinţei însăşi care se oferă tuturor volup» tăţilor şi tuturor viciilor şi a cărei impudoare n<ar fi suportabilă fără această transpunere în monstruos. *Femeie culcată pe plajă,* ca şi anumite alte nuduri din opera lui Picasso, dă măsura acestei furii a masculului din el, care foce din viaţa sa personală o aventură amoroasă neîntreruptă şi din arta sa un mijloc de a se elibera din obsesiile lui de bărbat.

Confesiunile lui Picasso, aceste memorii ale unui Casa« nova pictural, transmit de<a lungul perioadei de la Dinard un episod de o furibundă patimă, pe care numai deformarea îl împiedică de a figura printre delirurile erotice ale artei. De fapt, *Femeie cmcată pe plajă* nu este decît o indicaţie a vînzolirii ce se petrece în Picasso, caracteristică pentru atmosfera în care lucrează el în acest sfîrşit de vară. Scopul pe care»l urmăreşte cu furie este de a reda frenezia mişcării în faza culminantă a intensităţii ei.

Astfel, după atîtea cotituri şi schimbări de idiome pictu» rale, perioada de la Dinard se alătură experienţei înce< pută cu *Dansul* din 192 j. Picasso pictează tot ce se mişcă, tot ce se descompune mişcîndu«se, formele care se întind, se suprapun, se confundă întrmn vîrtej, în dis< preţul a ceea ce ar putea să fie inteligibil. Dacă inven» ţiile lui cubiste iau uneori aspectul unor prisme asamblate întrmn caleidoscop, viziunile perioadei de la Dinard seamănă puţin cu acele globuri de sticlă care, scuturate cu putere, fac ca în interiorul lor să se creeze o furtună artificială ce zdruncină toate elementele stabile ale imaginii. în aceste tablouri, totul este mobil, se cioc» neşte, se înfruntă şi se goneşte într<o explozie de

violenţă ce desfide legile statice. Obsesia sexuală rămîne unul din elementele primordiale ale acestei agitaţii: femeile se prezintă cu atributele sexului lor subliniate pină la exagerare, dar, ca această femelă din tabloul de la 19 august sau ca acelea ce se joacă cu mingea (21 august), cu braţele şi picioarele ca nişte vîsle sau ca nişte palete, ele nu mai sînt decît un puternic resort declanşat în cursă sau în joc.

Orizontul acestor tablouri este jos şi populat de mici apariţii construite în bastonaşe, fiinţe omeneşti sau cîini. Alături de femei apar bărbaţi reprezentaţi prin triun< ghiurile dungate ale maiourilor şi care se joacă de ase» menea cu mingea. Culoarea este aruncată în pastă groasă pe pînză, în tonuri calde şi discordante şi aceste trăsături de pensulă foarte în relief accentuează cioc» nirea formelor agitate şi azvîrlite parcă de<a lungul unui cer de un albastru de smalţ. Aceste forme se aseamănă cu triunghiurile sfîrlezelor sau cu faldurile steagurilor arborate pentru o zi de sărbătoare şi pe care vîntul le Eutură fără încetare.

«Perioada de la Dinard » se epuizează prin excesul propriului ei dinamism. După pendulările lui obişnuite, Picasso se reîntoarce dintno dată spre sculptură, abarw donată de la *Paharul de absint* din 1914. Nu mai e vorba doar de două mijloace de expresie diferite, ci de două optici simultane, care, în acest moment, caracterizează arta sa şi, la rîndul lor, se dedublează în experienţe sculpturale şi picturale.

Una din aceste viziuni este urmarea logică a desenului geometric care era *Atelierul* din 1927—1928.

Sculpturile din sîrmă pe care le execută după întoarcerea de la Dinard sînt construcţii aproape abstracte, diagrame proiectate întrmn spaţiu cu trei dimensiuni. Aceste dreptunghiuri, aceste triunghiuri, aceste roţi cu razele lor sînt imobile dar ele sînt destinate să capteze spaţiul, cerul mişcător şi lumina schimbătoare, pentru a construi un tot, scop urmărit de sculptorii constructivişti. Această viziune sculpturală a lui Picasso, în întregime geometrică, este în acest moment apropiată de viziunea lui picturală, uneori este chiar identică. Plăci ovale şi scobite puse pe un trepied amintesc aceeaşi schematizare împinsă la extrem a formelor umane din *Atelierul* din 1928, unde trupul este exprimat printr»o simplă săgeată, sau din *Artistul şi modelul său* (colecţia Sidney Janis, New

York) cu capetele liniare decupate în dinţi de fierăstrău, cu ochii suprapuşi. Dar tocmai acolo unde realul pare cel mai abandonat, Picasso introduce, ca în derîdere, linia acelui profil clasic familiar artei lui, însoţitorul favorit al monştrilor săi. Tristan Tzara a găsit rădăcinile acestei juxtapuneri în care se complace Picasso, spunînd: « S«ar înţelege greşit anumite exagerări şi chiar distrugerile la care Picasso supune viziunea sa asupra lucrurilor şi fiinţelor, dacă nu s<ar lua în considerare umorul derivat în parte din Alfred Jarry, în parte din Goya ». Totuşi, chiar cînd el duce pînă la capăt aceste traduceri geometrice ale trupurilor omeneşti — şi nu va merge niciodată mai departe, nu va rupe niciodată definitiv legăturile cu realul — Picasso revine la acea vînă pe care a depistatso în el însuşi atunci cînd a desenat, la Cannes, suita de *Bărbaţi pe plajă.* Modelajul acestor desene, sugerînd sculptura rotundă, nu cerea decît să fie tradus în sculptură. Micul ghips pe care Picasso îl execută în 1928, acest greoi trup de femelă dintr>o specie fabuloasă, cu atribute sexuale dispersate şi un cap de răţoi, este, titlul însuşi o indică, o *Metamorfoză* ce sugerează vag forme cunoscute. Ea preludează o serie de lucrări ce traduc pe pînză acelaşi principiu al prezenţei în trei dimensiuni, prezenţă imuabilă şi ameninţătoare. Aceste tablouri, succedînd imediat după desenele geometrice şi după dinamismul de la Dinard, corespund unei alte alternanţe la Picasso, care este atras rînd pe rînd de tot ceea ce se desprinde de greutate şi totodată rămîne puternic înrădăcinat în sol; atras de acrobaţi şi de jucătorii cu mingea pe plaja de la Dinard, ca şi de ţăranca de la Rue des Bois sau de placidele gigante.

Femeie pe plajă în picioare din 1929 (proprietatea lui Picasso) preia de fapt succesiunea lucrărilor precubiste cioplite în lemn tot atît de bine ca şi pe aceea a zeiţelor eterne, dar ea nu mai are nimic comun cu precedentele expresii ale stabilităţii. Ea evocă toţi monştrii ce<l urmăresc pe Picasso de cînd s>a plictisit de graţie. Se înalţă pe pînză în chip de provă grosolan cioplită în lemn pentru cine ştie ce fabuloasă corabie de piraţi. Pe cele două suporturi triunghiulare ale picioarelor înaintează scurta şi larga placă a pîntecului, sînii, coastele, buricul şi sexul indicat sumar. O tulpină lungă, cioplită ca gîtul unui

instrument de muzică, are în vîrf bila capului cu trei găuri, ale ochilor şi a gurii. Giganticele palete ale braţelor par să ţină in sus nişte bucăţi de ziduri care nu sînt decît o ţesătură fîlfîindă. Această *Femeie pe plajă* este mai curînd imaginea unui obiect cu puteri malefice decît a unei făpturi animate, înfiptă de cînd lumea şi pentru totdeauna la răscrucea drumurilor. Şi dacă este cioplită în lemn, numai puţin subţiată, acest lemn pare a fi fost multă vreme expus tuturor intemperiilor sau a fi stat scufundat într<o apă sărată, crestăturile adînci par încă umede, iar suprafeţele expuse sînt pudrate de soare. Un fond negru şi gri pune în valoare nuanţele roşihaurii.

în aceste femehobiecte, Picasso a aruncat toată bogăţia coloritului său. S<au pus adesea la îndoială capacităţile lui pur picturale, şi chiar admiratorii săi cei mai zeloşi au subliniat discordanţa culorilor violente ce caracte» rizează epocile sale de tranziţie, monocromia marilor perioade ale creaţiei lui, primatul formei asupra colo» ritului în lucrările lui esenţiale. Dar în ceea ce se spune despre Picasso nimic nu este întru totul exact şi nici întru totul fals: *Femeile pe plajă* cioplite în lemn care apar în pictura sa începînd din 1929 atestă mai mult ca orice extraordinara lui sensibilitate picturală. Şi<a pictat gigantele clasice în tonuri de pămînt ars, într»o materie ce pare aspră la pipăit, graţia zeiţelor sale se exprimă mai degrabă prin desen decît prin coloritul uniform, dar acolo unde lemnul înlocuieşte carnaţia tare sau moale, el pare lustruit, satinat, ca şi cum o mînă ar putea fi vreodată ispitită să mîngîie aceste forme monstruoase.

Aceste manechine cu atribute femeieşti iau din ce în ce mai mult un caracter de robot. Capul de răţoi e înlocuit printrmn ciocan cu două găuri figurînd ochii şi aceşti roboţi sînt cei mai înspăimîntători dintre toate crea» turile lui Picasso. Acest pasionat nepotolit, totdeauna în căutare de noi posedări, • totdeauna avid şi totdeauna obosit, nu este în fond decît un misoghin care nu le iartă decît rareori şi numai temporar femeilor de a»l fi aservit prin dorinţă. Plăcerea răzbunării ce dospeşte în el nu s»a manifestat niciodată cu o asemenea cruzime, chiar în cele mai mari torturări aplicate trăsăturilor unei femei iubite, ca în aceste creaturi mecanice plasate pe fondul unui peisaj senin.

Tot ceea ce un bărbat înveninat a putut găsi mai cumplit pentru a covîrşi o femeie, Picasso o exprimă în pictura sa. Mecanismele care se proclamă femele sînt meca* nisme de distrugere. Capuhciocan nu releva de ajuns puterea lor funestă; el le înzestrează cu un cap<cleşte, ale cărui extremităţi, spre a zdrobi mai bine victima, sînt prevăzute cu ciocuri ascuţite. Maşina nimicitoare este demontată în elemente izolate. Deasupra cleştelui, care se deschide sau se închide în gol, planează ame* ninţător colţul ascuţit al nasului. *Femeie şezînd pe malul mării* (Museum of Modern Art, New York), datată la începutul lui 1930, este construită în întregime din piese detaşate, asemeni unui model de expoziţie spre a arăta mai bine sistemul de funcţionare. Sînii ţîşnesc în discuri separate, spatele brăzdat de coaste e cioplit în mod de sine stătător, fiecare membru este separat şi doar o tulpină de braţ stabileşte o legătură între părţile atît de distincte unele de altele, încît printre interstiţii se zăreşte cerul albastru. în ciuda monstruo» zităţii acestor piese de lemn rău ajustate, Picasso reuşeşte, prin mişcarea pe care le<o imprimă, performanţa aproape ae neconceput de a da impresia unui trup în destindere, trup al cărui cap<cleşte face ca repausul să pară şi mai înspăimîntător.

Această formă sfărîmătoare de oameni se profilează pe o mare foarte albastră, cu o dungă de nisip luminos şi un cer albit de soarele puternic de vară. Lemnul din care este făcută e aurit de lumina unui gri mov în părţile umbrite şi de un ocru cald ce redă crăpăturile care par foarte proaspete, căci rareori Picasso a tratat cu mai multă grijă materia reprezentată. Rafinamentul coloritului pare a vrea să atenueze aspectul neîndurător al acestei imagini, dar nu izbuteşte decît să«l facă şi mai sensibil. Gertrude Stein, care de obicei scruta opera lui Picasso cu un ochi extrem de pătrunzător, scrie: «între 1927 şi 1933-, Picasso avea tendinţa de a se consola cu o concepţie a culorii care era aceea a lui Matisse, şi asta începu atunci cînd el a fost cel mai deznădăjduit ». Ambiţiile lui Picasso chiar în momentele de deznădejde — şi poate în aceste momente mai mult ca oricînd — depăşeau orice măsură. *Femeile pe plajă* aparţin acelui domeniu de frontieră între pictură şi sculptură ce<i pasiona pe pictorii din epocă şi«i împingea pe Braque,

Gris sau Leger la experienţe izolate. Picasso însă nu se mulţumeşte să traducă pictura sa în forme scuip» turale. El se gîndeşte la monumente care, în felul acelor forme sfărîmătoare de oameni, să aibă ca fundal tot cerul din Sud. în acelaşi timp visează cu pasiune, aşa cum ştie să viseze el, la sculpturi»arhitecturi, « nicio» dată executate, din lipsă de Mecenaţi », scrie Kahn» weiler. Omului a cărui însuşire principală este de a viola frontierele, ca şi toate tiparele existenţei şi ale artei, i se pare firesc să imagineze case de locuit în formă de capete de femei ridicate în faţa Mediteranei. Unul din aceste proiecte de arhitectură, minuţios ela» borat în 1929, reprezintă un bloc de locuit cu pereţi oblici, avînd adaptat pe unul din aceşti pereţi un imens cadru dreptunghiular. în mijlocul acestui cadru se detaşează în relief o vastă fentă verticală, cu două găuri rotunde în partea de sus figurînd ochii şi trei linii ondu» late indicînd părul fluturînd în vînt în spatele ciudatei construcţii, ale cărei dimensiuni sînt sugerate de minus» cule siluete omeneşti plasate la picioarele blocului, se întinde un larg cer de vară. Această casă»cap»de»om este catalogată în opera lui Picasso sub titlul *Femeie zîmbinJ.* Bizară locuinţă, cu surîsul şi mai bizar încă al acelei imense fente dinţate obişnuită la monştrii lui Picasso, menită mai curînd să producă groază, decît să atragă locatari!
Nici unul din proiectele arhitecturale ale lui Picasso n»a fost realizat. Nici el, de bună seamă, n»ar fi locuit într»o casă care zîmbeşte. «Singurul factor de creaţie la un creator, spune Gertrude Stein, este factorul contemporan, dar, adaugă ea, în viaţa de toate zilele lucrurile se schimbă ». Ea povesteşte că un prieten, construindu»şi o locuinţă în stil modern, i»a sugerat lui Picasso să»şi facă şi el una la fel. «Hotărît nu, a răspuns acesta: eu vreau o casă veche. Crezi, a adăugat el, că Michel» angelo ar fi fost mulţumit dacă i s»ar fi oferit o frumoasă mobilă Renaissance ? Nicidecum. Ar fi fost fericit, fară discuţie, dacă i s»ar fi dat o frumoasă piatră grecească gravată ». S»ar putea ca într»o zi Picasso să se reîntoarcă la arhitectură, aşa cum s»a întors la ceramică, cu întreaga competenţă tehnică pe care ştie să şi»o însuşească atît de repede în fiecare domeniu nou, şi să se apuce să clădească locuinţe care, asemenea ceramicilor lui, să 296 aibă forme cu totul noi, dar şi forme foarte vechi, ducînd în

adîncimea veacurilor şi, ca farfuriile şi vazele lui, să fie în acelaşi timp surprinzătoare şi în acord cu viaţa cotidiană. Una din constantele lui Picasso este puterea sa de adaptare. « Geniul său, îmi scria o dată Cocteau, îi ţine loc chiar de bani de buzunar. » Această formulă admirabilă rezumă prezenţa continuă a darurilor sale şi totodată acea simultaneitate a creaţiei şi a salvării cuceririlor de mai înainte, în orice nouă aventură creatoare. Felul lui particular de a se moşteni pe el însuşi, cînd tot ceea ce posedă devine o avere cîştigată în mod firesc, se datorează prodigioasei lui memorii. Picasso nu poate fi pe deplin înţeles dacă nu se ţine seama de acest dar
în momentul chiar cînd pare exclusiv angajat în universul monstruos al creaţiei lui, dă o nouă dovadă de mare acuitate a amintirilor sale vizuale facînd portretul fiului său văzut ca la vîrsta de patru ani întrmn costum de Pierrot, aşa cum îl picta întno vreme de linişte lăuntrică De fapt, băiatul are opt ani cînd tatăl său pictează acest portrefeamintire. Ciudată idee de a întoarce astfel scur< gerea timpului. Copilul nu păstrează nimic din atru butele unei fiinţe vii, el se înfăţişează, alb şi vaporos, cu un baston înflorat întno mînă, cu un buchet de flori în cealaltă. Cu acest portret<amintire, sau portret« regret al unei graţii ce nu mai este, pare a se încheia seria portretelor fiului său, care în fragedă copilărie i«a servit atît de des ca model. *Paulo în Pierrot* datează din acelaşi an cu *Femeie pe plajă în picioare* (1929). Nostalgia graţiei nu ha părăsit pe Picasso. în carnetele sale de schiţe, monştri stau alături de cele mai pure evocări clasice. Aceste evocări sînt rezervate operei lui gravate a cărei dualitate cu opera picturală se stabi» leşte de aici încolo. Revine la gravură printrmna din acele întîmplări ce corespunde la el unei necesităţi interioare, stării lui de disponibilitate. Vollard povesteşte că i«a făcut cunoştinţă cu un « gravor, expert în prepararea plăcilor de aramă şi posesor al cîtorva minunate stampe japoneze vechi », fără îndoială Louis Fort, care îşi grava atunci plăcile lui de aramă. Picasso se pune pe lucru, fără să ştie cu prccizie la ce subiect se va opri. Pe placă apare o femeie, conturată în umbre şi lumină violentă, cu o depăşire a trăsăturilor apropiată de acea ciocnire a fantomelor din *Atelierul modistei.* Apoi evocă o cursă de

tauri şi, reîntors la ambianţa spaniolă, întîlneşte umbra lui Goya, care nu e niciodată cu totul absentă din arta sa. Se gîndeşte să ilustreze *Tauromaquia* acelui mare erou al arenei care era, pe vremea lui Goya, Pepe Hillo. Proiectul îi rămîne la inimă, chiar dacă îl abandonează pentru un moment

La începutul anului 19*j6,* fiul unui editor barcelonez care fusese prieten cu Picasso vine sări vadă pe artist îi vorbeşte cu sfială despre un proiect pe care abia îndrăznea sări dezvăluie în faţa unui om ooosit: despre intenţia de a ilustra *Tauromaquia* lui Pepe Hillo. Picasso sare de pe scaun, cu acea mişcare bruscă ceri face tot» deauna să se ridice în picioare, ca şi cum ar fi împins de un resort: «Primesc, îi spuse tînărului uluit de atîta impetuozitate. Mă gîndesc de mult la asta. Aici sînt eu, înţelegi, asta este ceva al meu. » Tînărul catalan asimilează încet limbajul lui Picasso, dar vede o lumină izbucnind deodată în ochii lui, în timp ce faţa îi era cuprinsă de zîmbetul de fericire al unui om căruia tocmai hai făcut un dar. Ca spre a potoli emoţia stîrnită vizitatorului său, Picasso adaugă: « Aş fi facut»o, oricum, pentru plăcerea mea».

Totuşi, în cursul acestor ani de depresiune, la această cotitură din 1927, cînd problema creaţiei îl obsedează adînc, atenţia lui Picasso se concentrează asupra altui subiect, asupra raportului dintre pictor şi modelul său, raportul dintre creator şi obiect, dintre inspiraţie şi fiinţa umană care»o stimulează. Gravează planşa: *Pict torul văzut de modelul nud.* în opera gravată a lui Picasso — şi numai aici — este introdus creatorul bărbos, avînd capul lui Zeus din Otricoli, curioasă proiectare a lui însuşi, reprezentîndu<se pictînd un nud, cu spatele întors către model. Modelul este o fetiţă cu părul scurt, cu trupul foarte fraged, desenat în contururi fluide, de o perfectă puritate. Nudurile lui Picasso au acum trupuri zvelte, mişcări unduioase şi sînt mai apropiate de Parmesan decît de Grecia antică. Mai multe din aceste planşe au fost folosite de Vollard ca să ilustreze *Capodopera necunoscută* a lui Balzac, pe care o publică în 1931. întreprindere curioasă, ce corespunde spiri» tului ciudat al lui Vollard, amestecului său de îndrăz» 298 neală şi de prudentă şiretenie negustorească. El reuneşte în această carte genurile cele mai disparate ale lui Picasso, o ilustraţie în acvaforte reprezentînd un taur repezin» du'se la un

cal răsturnat la pămînt, planşe de inspiraţie clasică, diagrame abstracte, gravuri în lemn reproducînd lucrările lui cubiste, alături de ilustraţii în acvaforte raportate direct la opera lui Balzac, la povestea bătrî» nului pictor nebun ce se chinuie zece ani ca să facă neinteligibil portretul unei femei. Spre a acredita o operă atît de îndrăzneaţă, Vollard apelează la pictorul cel mai puţin contestat al timpului, academicianul ce se bucura de cea mai mare reputaţie în cercurile mondene, la olimpianul Albert Besnard, care acceptă «cu cea mai mare plăcere» să scrie o prefaţă pentru această ediţie ilustrată. «Pot să spun, adaugă Vollard, că Picasso care, în felul domnului Ingres, trebuie să fi avut mai multe peneluri, făcu de astă dată unele din compoziţiile sale în aşa fel, încît ele răspundeau cel mai bine la ideea ce ne<o formăm despre puritatea clasică. »

Ilustraţiile la *Capodopera necunoscută*—pe care cei mai competenţi critici americani, ca Alfrecf Barr, o consi» deră « una dintre cele mai remarcabile cărţi din vremea noastră » — sînt, întnadevăr, un fel de incizie în opera lui Picasso şi ca un fir conducător de<a lungul istoriei artistice a epocii. Vorbind de primirea făcută acestei cărţi, Vollard notează în amintirile lui: «Fiecare nouă lucrare a lui Picasso scandalizează pînă în ziua cînd admiraţia ia locul uimirii».

O altă comandă din anul 1930, (acută de Albert Skyra, ilustrarea *Metamorfozelor* lui Ovidiu, face să ţîşnească din nou vîna clasică a lui Picasso. Printrmna din acele contradicţii obişnuite la el, tocmai în această perioadă a structurilor în lemn, cînd totul se vrea cioplit într<o materie dură, se vrea muchie ascuţită, Picasso reînvie lumea antică prin intermediul celor mai calde curbe. Centaurul Nessus cade, aşa cum se năruie la pămînt un mal argilos, muşchii braţelor şi umerilor colosali ai lui Hercule sînt ondulaţi ca nişte valuri despicate, frumosul corp sugrumat al lui Polyxene curge ca jetul spart al unei fîntîni. Compoziţia este deosebit de savantă, în contrapunct cu mişcările şi repartiţia trupurilor în spaţiu. Ilustraţiile, cu foarte rare excepţii numai, evit

ă*nttfă,* unde pe un fond de basorelief se detaşează o mă< nuşă lungă plină cu tărîţe, de inspiraţie suprarealistă sau mai curînd dadaistă.

Neliniştea lui Picasso se manifestă de asemeni în lăr< girea alegerii subiectelor lui obişnuite. Temele reli» gioase nu»l atrăseseră niciodată pînă acum; Fecioarele lui sînt, în cazul cel mai bun, nişte mame neliniştite, dar, începînd din 1929, el aşterne pe Elele de album şi multe crochiuri pentru o *Crucificare.* Aceste crochiuri se învecinează de altfel cu nuduri, cu proEluri clasice, cu o Minervă cu coif.

Partea curioasă este că nu se îndreaptă spre reprezen» ţările dramei de pe Golgota aşa cum se văd ele în pic» tura spaniolă, probabil din pricină că acestea îi erau prea familiare. Totuşi, se inspiră de la un tablou. Unul din prietenii lui din tinereţe a spus despre el: « Picasso nu vede nimic după natură, ci numai după reprezen» ţările de obiecte făcute de alţi pictori». Dacă această remarcă vrea să Ee răutăcioasă, aşa cum sînt multe din» tre cele făcute pe seama oamenilor celebri de către prietenii lor din tinereţe, ea conţine şi un sîmbure de adevăr, pe care chiar Picasso ha exprimat astfel: « Ce este, la urma urmei, un pictor? Un colecţionar care vrea să»şi alcătuiască o colecţie făcînd el însuşi tablo» urile pe care le admiră la alţii. Cam aşa încep eu, dar pe urmă, totul devine altceva». în realitate, tablourile maeştrilor vechi declanşau în el o ţîşnire creatoare foarte personală. Una din primele copii de acest fel — care avea să devină şi ea « altceva» — este aceea a panoului central al altarului din Isenheim al lui Mathias Griinewald. După ce făcuse mai multe schiţe, Picasso pictează *Crucificarea* sa pe un mic panou de lemn, în culori strălucitoare ce accentuează şi mai mult deformările impuse lucrării de la care s»a inspirat. Formele agitate, ori foarte alungite, ori foarte îndesate, culorile vii, ce se ciocnesc între ele, fac din drama *Calvarului* o explozie de violenţă formală şi nu expresia acelei frămîntări interioare ce constituie nota dominan» tă a altarului din Isenheim. în ultimă instanţă, *Cruci» Jicarea* nu reflectă decît zbuciumul, neliniştea ce dăi» nuie în el însuşi şi din care caută o ieşire. « Desperarea lui Picasso este totală», scrie Claude Roger<Marx. Şi tocmai la această perioadă a vieţii lui, ca şi la varie »tatea infinită a mijloacelor lui de expresie, a creaţiei sale

simultane, s*ar putea aplica cel mai bine o altă remarcă a subtilului critic : « În ciuda numeroaselor comentarii al căror obiect este producţia sa frenetică, s-ar putea ca într*o zi existenţa lui să fie pusă sub semnul îndoielii, ca şi aceea a lui Shakespeare, şi că tot ceea ce ^n văzut născîndwse sub ochii noştri în decurs de o jumătate de veac să se atribuie unor mîini diferite ».



XII. MINOTAUR RĂNIT 1931 — 1935



după amiază de duminică este data pe care Picasso a ţinut s»o noteze cu precizie, ca şi cum ea ar fi avut o importanţă deosebită pentru el: a înscris»o pe rama tabloului, în cifre romane, aşa cum obişnuia să iacă în acea vreme: 24 ianuarie MCMXXXII. Tabloul cunoscut sub titlul: *Visul* **(colecţia Victor S. Ganz, New York) reprezintă o femeie întrmn fotoliu, doborîtă de somn, între» atitudine de linişte**

atît de neclintită, de odihnire a cărnii satisfăcute atît de pro» fundă, încît nu pare cîtuşi de puţin să viseze, aşa precum plantele grase nu visează niciodată. Trupul ei volum« nos se aseamănă întradevăr cu o plantă grasă, avînd aceeaşi consistenţă, cu fibrele rezistente şi totodată moi, cu suprafaţa mată, ba chiar şi coloritul fiind ace» laşi, un verde presărat cu o pulbere argintie. Acest verde palid prin care Picasso traduce blondul se îndreaptă în părţile umbrite spre mov şi păstrează nealterate granulaţia şi transparenţa pielii. Marele trup răsturnat în fotoliu e ghemuit, silit mai curînd să se înscrie în largi curbe armonioase, realizate dintno singură curgere a pastei. Colierul din jurul gîtului care urmează unduirea respiraţiei calme, rotunzimea sînului ce ţîşneşte sub stofa subţire accentuează această mişcare de val, ritmul legănător pe care Picasso a voit să4 impună tabloului său. O singură tăietură este aplicată chiar în mijlocul feţei, dar numai spre a scoate şi mai mult în evidenţă caracteristica profilului cu nasul căzînd în linie dreaptă de la frunte. Vioiciunea coloritului se luptă cu armonia liniilor, fotoliul de un roşu violent se ciocneşte cu verdele ferestrei, prospeţimea tonurilor argintii ale pielii are drept contrapondere draperia de un brun cald.

Visul marchează o nouă etapă, în pragul căreia se situ< ează silueta unei fete foarte trupeşă şi foarte blondă, luminoasă, cu un rîs proaspăt. Picasso a întîlnit*o pe stradă şi a fost captivat de tinereţea ei, de trupul scul» ptural, de chipul ei blond, ca şi de temperamentul ei viu şi uşor de mulţumit, de caracterul ei molcom şi vesel, refractar zbuciumărilor imaginare.

Marie<Therese Walter este destul de nepăsătoare pentru a se întreba ce viitor poate săi aducă o asemenea legătură şi totodată destul de rezonabilă spre a se mulţumi cu locul pe care poate să iri rezerve, în marginea vieţii lui, un bărbat căsătorit cu o femeie geloasă, ataşată de prerogativele ei de soţie. Căci aceasta era geloasă nu numai de un ' continui, dar şi de trecutul
prezent ceu crea ai
lui Picasso. Totuşi, luase
neverosimila atitudine de a
ignora totul, chiar împotriva evidenţelor: părea înzes* trată cu o putere deosebită de a face abstracţie de ceea ce o jena. într<o zi, Gertrude Stein începu să«şi scrie amintirile, pentru care alese forma pitorească şi inge<

nioasă a unei povestiri relatate de buna ei prietenă Alice Toklas. Gertrude Steiri voia sări citească lui Picasso, venit la dînsa împreună cu soţia lui, capitolele în care era vorba despre el. în timp ce citea, o văzură pe Olga Picasso pălind; din evocarea zilelor grele de la Bateau Lavoir se desprindea figura Fernandei Olivier, prea prezentă în opera lui Picasso pentru ca să poată fi înlă< turată. Olga Picasso se ridică brusc şi se îndreptă, furi» oasă, spre uşă. Totul se petrecu atît de iute, că Picasso nu avu timpul să intervină şi să*şi potolească soţia, încurcat, furios la rîndul său, dădu să se aşeze din nou pe scaun, cerînduri prietenei lui să»şi continue lectura, dar Gertrude Stein insistă să se ducă după soţia lui jignită. Furia Olgăi Picasso dură multă vreme. Trecu un an de zile iară ca ea să mai calce în casa acestei ame» ricane de care se considera insultată personal în demni« tatea ei de soţie legitimă. Hotărîtă să ignore trecutul soţului ei şi prezentul lui de îndrăgostit, ea reuşi să creeze astfel un univers imaginar în care stăpînea ca o suverană absolută. Marie<Therese se mulţumi să rămină în umbra îngă> duită de această susceptibilitate, în schimb năpădi opera lui Picasso cu o prezenţă triumfătoare ce nu mai lăsa loc la nici un echivoc asupra legăturilor ei cu dînsul. Un tablou datat 16 decembriş, 1931, *Fotoliul rcşu,* consemnează una din aceste prime intrusiuni. El este totodată un exemplu izbitor de reprezentare simultană a unui chip văzut din faţă şi din profil, reprezentare ce se anunţa încă mai dinainte în unele din lucrările sale, ca de exemplu în *Italianca* din anul 1917. Această simultaneitate se aclimatizează de aici încolo în arta sa, ca şi cum artistul ar fi fost în mod deosebit atras de contrastul dintre profilul sever al tinerei fete cu nas puternic coborînd în linie dreaptă de la frunte şi gingăşia feţei cu ochii alungiţi, cu gura mică, cu bărbia încass trată. Această dublă înfăţişare este pictată în alb, ca şi cum ar fi singura culoare capabilă să«i exprime luminos zitatea, îmbinată cu galbenul părului ce cade într<o singură curgere. Trupul este decupat în segmente de cerc care se întîlnesc în formă de inimă. Această înco< lăcire de curbe, de segmente rotunjite, este caracteris» tică pentru toate tablourile ce reflectă prezenţa blondă a tinerei fete. în cadrul oricărei deformări, ea pare să reproducă o mişcare familiară a modelului, aceea a

femeilor cărora le place să cocheteze, să se alinte cu pro» pria lor feminitate, frunze protejînd prezenţa unui mugure, pulpă de fruct închizînd înăuntru un sîmbure. Această faţă albă simultană se detaşează de aplaturile colorate violent, de verdele opac, de violet, de brunu» rile ce taie galbenul strident şi portocaliul. Dar nu numai cînd ea este prezentă pe pînză curbele se încolăcesc şi culorile pure se alătură. întreaga viziune plastică a lui Picasso se supune acestui ritm de legănare, acestei beţii unduitoare a tonurilor.
Naturile moarte au, de la începutul anului 1931, un carac< ter deosebit, obiectele sînt demarcate cu trăsături negre, asemenea bucăţilor de sticlă încadrate în plumb, iar culorile au strălucirea indirectă a vitraliului, ca şi cum, după o expresie a lui Gieure, lumina ar fi situată în dosul pînzei. în *Matură moartă pe măsuţă,* **datată 11 martie 1931 (proprietatea lui Picasso), totul se ondulează, chiar şi tapetul peretelui, ca la adierea unei brize. Impresia este atît de puternică încît îţi vine să crezi că formele se mişcă în faţa ochilor; ulciorul devine curbă de şold ce se lungeşte, compotiera are aerul de a cădea în genunchi în faţa lui, fructele se rostogolesc dintr<o farfurie bucuroasă parcă de uşurare, acidul galben al ulciorului se ridică spre un mov bătînd în ciclamen cald, roşurile înconjoară sîmburi verzi, şi numai o dungă neagră împiedică un albastru de brebenel sau un verde jad de a se revărsa peste albul ca argintul viu. în ziua cînd Picasso — relatează Barr — scoase această pînză din spatele grămezii de tablouri pentru a o împrumuta expoziţiei din 1939, se uită o clipă la ea, apoi spuse cu un zîmbet uşor, apăsînd pe ultimul cuvînt: «Iatăo natură** *moartă!. . . »*
Tablourile din această perioadă sînt adesea desemnate, fiindcă trebuia să li se dea o denumire, cu aceea de « gra» fism curb ». Denumirea nu ţine seama decît de modul cu totul exterior în care sînt circumscrise formele, ea nu exprimă nimic din animaţia ce domneşte atunci în pînzele sale. Odihna femeii blonde, pe care Picasso o pictează culcată şi uneori adormită, este o odihnă pe care el o voia excitantă, aşa cum el însuşi o excită, şi această senzaţie se propagă în valuri în jurul trupului gol. întrmnul din aceste nuduri culcate compuse din încolăciri de braţe, din coapse enorme, din sîni, tapetul de pe peretele din fund este

figurat prin linii violent ondulate ce par că emană chiar din trup, ca o descăr» care electrică.
Aceste nuduri se lungesc cu mişcări lente de focă, pre< zentîndivse simultan din spate şi din profil, provoca» toare şi în acelaşi timp sustrase oricărei pofte printrmn fel de inocenţă vegetală. Lui Picasso îi place să le alăture adeseori mari plante de interior, fructe, flori ciudate, surori întru carne. El pare a fi inventat anume pentru femeia pe care o iubeşte aceste arabescuri ale tulpinei cu flori prea grele în vîrf şi cu frunze viu reliefate într»o strălucire metalică, de parcă nu s»ar mai sătura de acest trup făcut pentru voluptate. Adesea îl pictează reflectat întno mare oglindă rotundă sau ovală, ale cărei curbe subliniază plenitudinea cărnii. Profilul nu mai e decît o prelungire a craniului în nasul enorm, pleoapa tot atît de mare se dese» nează ca un corn vertical pe obraz, pielea se detaşează în verde luminos de un fond roşu, cu uşoare reflexe mov sau roz şi păstrează strălucirea cărnii blonde (proprietatea lui Picasso).
Dacă aceste curbe par a se introduce în arta lui Picasso în acelaşi timp cu tînăra fată blondă, ele nu sînt însă singurul mijloc de expresie prin care o transpune. « Ca întotdeauna cînd el se ataşează întrrnn chip durabil, în tablourile lui se regăseşte cîte puţin din toate manie» rele sale precedente», notează Sabartes. într»adevăr, Picasso o pictează pe tînăra femeie în maniera deformă» rilor din trecutul său, pare a o conduce de»a lungul tuturor etapelor artei lui, o face să participe la propria lui istorie, ca şi cum ea ar fi fost din totdeauna alături de el, ca şi cum ar vrea să o înzestreze — suprem dar făcut femeii iubite — cu o prezenţă permanentă. Prin această con* fruntare, el vrea totodată, după cum adaugă Sabartes, « să evalueze la fiecare nouă inspiraţie influenţa pe care aceasta din urmă o poate avea asupra lui».
Adevărul este că, dacă tînăra femeie a izgonit monştrii ce invadaseră arta lui, ea a devenit la rîndu»i o creatură fabuloasă. Ca din fundul corolei nu ştiu cărei plante monstruoase ţîşneşte un chip violet figurat printr»un semn unic reprezentînd sprîncenele, nasul şi rotunji» mea dinţată a gurii, iar această corolă are o coadă gal» benă ce ţine loc de păr; segmente de trup apar, izolate, cele două fructe palide ale sînilor şi o frunză verde evocă mişcarea braţelor violete. Tînăra

fată pare a căuta să»şi descifreze ea însăşi identitatea *în faţa unei oglinzi* (Mu» seum of Modern Art, New York). Profilul ei sever, obrajii de un mov pal, ochiul foarte alungit, gura minus» culă, bărbia cărnoasă se completează cu un chip oval, văzut din faţă, în timp ce oglinda îi răsfrînge, subliniat de un contur negru îngroşat, profilul dominat de un nas de vultur. Imaginea şi reflexul ei sînt ciudat de dis» cordante, ovalul oglinzii fiind umplut de albastruri, roşuri şi violeturi, în vreme ce corpul păstrează, sub un maiou cu striaţiuni negre, carnaţia limfatică. Fondul galben, cu romburi verzi sau roşii, adaugă o notă în plus la împestriţarea agitată dintre imaginea reală şi reflexul ei.

Măiestria picturală a făcut ca această lucrare să capete o importanţă deosebită al cărei sens tainic mulţi s»au străduit să»l descifreze. După Alfred Barr, tînăra fată se prezintă « în acelaşi timp îmbrăcată, goală şi fotogra» fiată la razele X ». Ea pare, întnadevăr, a suferi, chiar sub ochii noştri, în aspectele ei simultane, o adevărată metamorfoză. Dar poate că misterul nu este decît acela al tuturor nudurilor culcate, şezînd sau dormind, ce reflectă calmul prezenţei sale, linişteа vieţii ei vegetale pusă în contrast cu violenţa dorinţei pe care o provoacă şi de care pare a muşi da seama cînd se priveşte, nepăsă* toare, în oglindă. Tabloul, datat cu grijă 14 martie 1932, nu este în fond decît un dialog al lui Picasso cu modelul său, eternul dialog pe care un creator îl urmează, prin mijlocirea măiestriei lui artistice, cu femeia iubită care se mulţumeşte doar să existe. Picasso a păstrat o amintire tulburătoare a exaltării acestui dialog: el ştie că ha biruit graţie intensităţii lui de creator. Va prefera totdeauna acest tablou tuturor celorlalte pe care le«a pictat în cursul acelei primăveri de mari reuşite picturale, în acest soi de pelerinaj artistic în care Picasso o atrage pe tînăra lui prietenă, el o conduce şi spre acele creaturi monstruoase în trei dimensiuni prin care se încheia perioada de la Dinard. Jocurile pe plajă nu sînt de loc o viziune imediată, chiar cu fundalurile lor de apă şi cer, ele nu sînt decît reminiscenţe artistice, vechi amin» tiri din timpul verii, ce revin în acest mijloc de iarnă încărcată de o prezenţă nouă. *Femeie jucîndtuse cu mingea pe plajă,* cu enorme picioare strunjite parcă în lemn, are cioturi de

pinguin în loc de braţe şi un cap în formă de băţ de golf^ cu un ochi de răţoi la mijloc, dar aceasta nu mai este o întoarcere spre un domeniu părăsit, ci mai curînd o excursie spre o privelişte revizitată într»o companie plăcută. Viziunea în trei dimensiuni este totuşi o constantă la Picasso. Ca totdeauna, el are nevoie de concursul mai multor împrejurări exterioare spre a libera într<adevăr un filon creator. Pare a pîndi fără încetare tot ceea ce poate să i se întîmple spre a se afirma din plin, pierzînd însă cît mai puţin din mijloa« cele sale.

Construcţiile în fier forjat în care şua încercat puterile şi despre care Julio Gonzalez îşi aminteşte că îl amuza« seră tare mult, nu i<au potolit acea mîncărime a palmelor de a ataca un material maleabil, de a recrea forme pline în spaţiu, cărora să li se poată face înconjurul. Este, în aparenţă, o contradicţie în plus între gustul său pentru sculptură şi raporturile specifice ale picturii lui cu spa< ţiul. Acest spaţiu pe care el a început prin a »1 nega, de îndată ce a căpătat conştiinţa despre ceea ce aducea în artă. A suprimat foarte repede efectele perspectivei, fixînd pictura la un singur plan, iar conflictele lui cu relieful, înlocuit în perioada cubismului cu o viziune prismatică, au fost destul de violente şi destul de destruc» tive. Cele mai multe din marile lucrări ale lui Picasso sînt construcţii în aplaturi, cărora le refuză adesea chiar contribuţia culorii. Dar, multă vreme combătută, această nostalgie a formelor plenare, a sculpturii rotunde, stăruia încă în el, izbucnind la diferite prilejuri în lucrările de pictură, înainte de a deveni un mijloc de expresie independent. însăşi senzualitatea lui Picasso îl predispune la folosirea unui material maleabil. Tre< buie să»l fi văzut palpînd un obiect, frămîntînd un material oarecare, j ucîndu»se cu un fir de sîrmă, impru mînd bucuria lui voluptoasă unei bucăţi de humă, pentru a înţelege pe deplin intimitatea raporturilor sale cu plasticitatea formelor. Totuşi, organizarea mate» rială a vieţii lui avea să»l împiedice multă vreme de a face sculptură mare, şi Picasso, printrmn fel de inerţie căreia Sabartes i»a recunoscut pe bună dreptate o latură superstiţioasă, nu se hotărăşte să»şi schimbe felul de a trăi, decît în ultimă extremă, într»un acces de proastă dispoziţie, sau sub

imboldul hazardului, al cărui semn imperios îl pîndea, de altfel.

Cumpărarea domeniului de la Boisgeloup îi permite să rezolve în sensul cel mai bun problema materială. Transformă vastele grajduri ale castelului în atelier, unde va putea executa lucrări sculpturale de mari pro» porţii. Întîlnirea cu Marie»Therese Walter duce la cristalizarea unuia dintre produsele procesului său creator. Astfel, prin ea şi pentru ea, inventează modul de prezentare pur liniar, în curbe mari ce reproduc mişcările lente ale trupului ei, în aplaturi colorate ce redau cel mai bine tentele luminoase sile pielii şi părului ei. Dar capul atît de solid construit al acestei femei, cu nasul puternic, trupul ei tare, zvelt, cu armonia membrelor lui, se pretează minunat la o traducere sculpturală. Totul este atît de favorabil acum în jurul lui, şi atît de copt pentru a se afirma, încît împlinirea măiestriei lui plastice pare o manifestare spontană. Mijloacele de realizare par a»i veni de foarte departe.

din adîncimea veacurilor, s<ar zice dintr«o vînă an< cestrală.

Cap de -femeie înhronz aurit este interpretat în cel mai pur spirit clasic, ca şi cum ar fi încoronarea unor lungi eforturi şi nu una din primele lui încercări. Faţa uşor aplecată se detaşează de casca părului dat pe spate, dea» supra frunţii joase, şi această înclinare exprimă în ace» laşi timp o mare tinereţe şi multă maturitate, o serio« zitate adîncă şi o mare gingăşie, încît cea mai mică modi< ficare a atitudinii ar risca să«i strice armonia. Ochii alungiţi sînt pe jumătate închişi — şi această clipire a pleoapelor are ciudatul dar de ari stimula pe Picasso — linia nasului este foarte pronunţată, gura mică se strînge, copilărească. Avem încă un portret, desigur foarte asemănător cu modelul, şi totul este o apoteoză. Acest bust constituie punctul de plecare al tuturor transpunerilor ce plasează tînăra figură în rindul zei« ţelor eterne. S»a vorbit mult de latura novatoare, revo» luţionară, destructivă a lui Picasso, dar poate că nu s<au subliniat de ajuns legăturile lui cu trecutul — cu toate epocile din trecut ale omenirii — facilitatea aceasta a lui ae a crea forme apropiate de cele ce s<au născut în vremea cînd credinţa sau spaimele omului au născocit imagini menite sări întărească în bucuria de a trăi sau în

teama sa de moarte. Printre formele cu totul noi inven« tate de Picasso sînt unele ce s«ar crede că au trebuit să existe undeva, într«un trecut îndepărtat şi că numai uitarea a făcut ca ele să nu mai poată fi situate în timp. Poate că femeile cu nasul mare sau cu ochiul bulbucat pe care le<a sculptat la Boisgeloup se inspiră de la acele zeiţe cu cornul abundenţei crescînd în mijlocul frunţii şi care simbolizau fertilitatea. Dar, chiar acolo unde nici o amintire nu se interpune, îţi vine să crezi că aceste creaturi, în acelaşi timp voluptoase şi îngrozitoare, cu buzele lor dulci şi cu nasul proeminent, au prezidat destinele cine ştie căror temple de demult. Dacă un mare număr de ani s«a scurs de la ultimele lui încercări de sculptură — şi, de fapt, cu rare excepţii, ele datează de aproape un sfert de secol — Picasso stă« pîneşte totuşi pe deplin toate tehnicile, ca şi cum n«ar fi încetat nici o clipă de a le perfecţiona. Relieful unui cap de femeie evocă, prin felul cum este dispus, prin vigoarea modelajului — în ciuda unor deformări ca,

Je pildă, ochiul văzut din faţă întnun profil — forţa creatoare a unui Michelangelo. La fel de neaşteptată ca şi măiestria lui este seria de subiecte abordată în sculptură. *Cocoşul,* cu mişcarea foarte vie a unei păsări, cu capul întors spre penele zbîrlite ale cozii, cu ochiul aproape omenesc ce acuză partea de răutate din agresi» vitatea ciocului, este o reuşită deosebită. *Vaca,* al cărei cap îl sculptează, are nări umede ce trag aerul, şi o expre' sie de maliţiozitate satisfăcută. Pentru a reda aspectul acestor animale, umorul lui Picasso găseşte accente potri« vite, ca şi cum ar cunoaşte limbajul lor. Dacă impune trupurilor omeneşti martiriul viziunii lui zbuciumate, animalele sculptate de el sînt în asemenea măsură cocoş, pisică sau capră, încît ele par chintesenţa însăşi a speciei respective.

Un nou capitol pare a se deschide în viaţa lui Picasso. în luna iunie 1932, prima mare retrospectivă a operei Iui picturale este organizată la galeria Georges Petit din Paris şi la Kunsthaus din Zürich. Succesul, care« foarte adesea, este pentru Picasso un motiv de a aban' dona o cale urmată mult timp, un domeniu explorat adînc, pare a<l îndemna să aducă în centrul activităţii sale sculptura. însă în acest timp este acaparat de o mulţime de alte subiecte demne de interesul său, sau

demobilizat poate chiar de însăşi reuşita muncii lui de sculptor.

Pasiunea pentru gravură îl acaparează în primul rînd, condiţiile uşoare ae viaţă îngăduindu«i acum să se con' sacre acesteia. încă din 1930 începe să execute seria de gravuri cu teme clasice comandată de Vollard. Cea mai mare parte a acestei lucrări — circa o sută de planşe — este executată în anul 1933—1934. Plăcerea de a face de toate îl împinge şi mai mult spre această muncă. Primele planşe au fost trase de Eugène Delâtre, mai tîrziu de Fort, la o presă veche, al cărei cumpărător va fi într<o zi Picasso, după moartea gravorului. Chiar dacă ea este mai puţin perfecţionată decît presele la care i se trag astăzi gravurile la Paris, contactul direct cu partea manuală a muncii, minuţiozitatea ce caracteri» zează acest om deseori considerat drept un pripit, posibilitatea de noi căutări şi o dezvoltare a propriilot sale mijloace, îi stîrnesc un gust particular şi aproape ■{U exclusiv pentru gravură.

Două teme principale îşi dispută atunci locul în opera lui gravată. Prima, *Atelierul sculptorului,* cuprinzînd patruzeci şi cinci de planşe, este întrum fel confirmarea activităţii lui sculpturale, un comentariu la propriile lui gînduri, o operă pe marginea unei alte opere, gen în care literatura cunoaşte cîteva exemple, dar care în artele plastice pare fără precedent. Acest complement sau acest comentariu este, totuşi, spre deosebire de *Jurnalul la Falsificatorii de bani* al lui Gide sau de *Rpmanul unui roman* al lui Thomas Mann, o creaţie absolut de sine stătătoare, şi nu folosirea unui surplus de materiale, a unor aşchii căzute de pe masa de lucru. Picasso nu are obiceiul să se explice. Gmul în jurul căruia, în viaţă fiind, celebritatea a făcut cea mai mare vîlvă este de o reticenţă curioasă, reticenţă de om şi de creator, şi dacă acceptă, dacă îi place poate zarva creată în jurul lui, n»a contribuit la propagarea ei prin nici o mărturi* sire, decît cel mult prin unele butade, datorate uneori bunei sale dispoziţii, de cele mai multe ori proastei sale dispoziţii, şi dintre care cea mai mare parte sînt, cu sau fară ştiinţă, înşelătoare. Mărturiile sau semimărturiile se găsesc în operele lui. Printre semimărturii. *Atelierul sculptorului* se află la loc de frunte Dacă sculptorul băr» bos cu cap de Zeus n«are nici o trăsătură comună cu el, Picasso trebuie să

fi avut atunci aceeaşi privire neliniştită fixată asupra lucrării sale, aceeaşi cută de perplexitate pe frunte. Modelul, în pasivitatea sa carnală, are de asemeni o atitudine foarte caracteristică, de o natura» leţe perfectă, ca şi cum i s<ar cuveni această glorificare a frumuseţii proprii.
Picasso introduce şi un sculptor tînăr lucrînd la un bust, sau odihnindtKse, cu modelul întins alături de el, în faţa unei ferestre mari, cu flori în preajmă, într»o atmos» feră de senzualitate calmă. Sculpturile care apar în gra» vurile lui nu au totdeauna ca subiect un corp frumos gol sau un cap de zeiţă; ele înfăţişează un adolescent, un cal, lupta a doi cai cu un taur, sau un centaur ţinînd în braţe o femeie (13 martie 193 O, în care trupul suav al femeii contrastează violent cu mîinile lacome ale omului«animal. în atelierul încărcat de plăcerile carnale pătrund şi nişte bacante, ba şi un taur — Spania e foarte aproape de aceste planşe de inspiraţie clasică — sau saltimbanci, temă ce nu e niciodată absentă cu totul

din opera lui Picasso; cele două scene datează de altfel din aceeaşi zi, 30 martie.
Atelierul sculptorului, cu cele patruzeci şi cinci de planşe ale sale, alcătuieşte cea mai mare parte a operei. Dar mai e o suită de patru planşe al cărei subiect aparţine hazardului, acest zeu tutelar la care Picasso are adesea tendinţa de a se referi, precum alţii la Providenţă: « Aveam în faţă o planşă căreia i se întîmplase un acci» dent, i«a povestit el lui Kahnweiler, mi<am zis: e stricată, am să desenez pe ea ce mi«o trece prin cap. Am început s<o mîzgălesc cu acul. A apărut chipul lui Rembrandt. Am făcut apoi o alta, cu turbanul său, cu blănurile de pe el şi cu ochiul lui, ochiul acela de elefant, după cum ştii».
Planşa începe, întnadevăr, printnun fel de mîzgăleli, prin acele mici cercuri trase cu mîna pe o foaie de hîrtie atunci cînd spiritul se joacă şi care, înmulţindibse, dau la iveală un chip de om răvăşit şi istovit. Dar hazardul singur n«ar fi putut să aştearnă această imagine a lui Rembrandt pe planşa lui Picasso, dacă n<ar fi existat o anumită corespondenţă între tema principală a lucrării lui, relaţia dintre creator şi modelul său, şi între forţa omului îmbătrînit şi neînvins care, cu o mică paletă în mîna»i mare, înfruntă frumosul său model gol. Atmosfera de

excitare erotică se accentuează în perioada cînd Picasso îşi desfăşoară activitatea de gravor. El reia o temă familiară obsesiei lui sexuale, *Violul,* tratată în cinci planşe din aprilie şi noiembrie 1933. Este perioada cînd în ochii lui apare un simbol al violenţei, al poftei animalice, simbol întrevăzut şi mai înainte, dar care nu capătă decît acum întreaga lui semnificaţie: *Afinoi taurul,* această fiinţă fabuloasă ce pare a împăca Spania şi Antichitatea. «*Minotaurul* lui Picasso, care petrece, iubeşte, se bate, scrie Kahnweiler, este Picasso însuşi. Pe el însuşi se prezintă aici în toată goliciunea, întno unitate pe care o vrea completă. » Este în orice caz o parte din el însuşi ceea ce Picasso proiectează sub înfă< ţişarea monstrului, şi anume acea forţă a naturii ce coh căie în sîngele său, inepuizabila lui virilitate, tandreţea lui stîngace, hărţuiala dorinţelor lui. Minotaurul dă buzna în atelierul sculptorului, ia parte la chefuri, con« templă, cu ochi lacomi, o tînără fată adormită, se aruncă întărîtat asupra unui trup lipsit de apărare. O dată intrat în arta lui Picasso, se instalează acolo pentru multă vreme. El se hrăneşte cu toate descoperirile noi şi cu reminiscenţe foarte vechi. Dar bruta triumfătoare este lovită în forţa ei destructivă. Minotaurul devine orb. Bîjbîie printr»o lume de tenebre, cu imensul lui bot de animal ridicat deasupra unui puternic trup de om ce urlă de durere. O fetiţă, ivită din trecutul îndepărtat al lui Picasso, cu capul prea mare pentru trupul ei pirpiriu, cu o porumbiţă sau un buchet de Qori în braţe, îl conduce pe ţărmul mării, unde pescarii, nişte pescari foarte spanioli, se întorc-cu barca din larg. Minotaurul este învins în arenă de un atlet cu trup de zeu tînăr ce îngenunchează lîngă animalul muribund spre a»i da lovitura de graţie, în timp ce peste balustradă se apleacă nişte femei atrase de acest spectacol şi dintre care una întinde braţul pentru a atinge — din milă sau dintno extremă cruzime — spinarea victimei prăbuşite, cu enorma sa palmă de om întoarsă neputincioasă spre

Seria Minotaurului atinge punctul ei culminant în 193J, întrmna din cele mai importante dintre lucrările gravate ale lui Picasso: *Mmotauromacjuia.* Această planşă de dimensiuni mari — 69 pe 49 de centimetri — este executată într»o tehnică mixtă, cu o grijă deose»

bită. Ea este oarecum un fel de concluzie la întreaga suită, ca o chemare la rampă a principalelor personaje la sfîrşitul unei tragedii. într<o lumină de crepuscul, Minotaurul înaintează ameninţător, cu îngrozitorul lui braţ omenesc ridicat, cu micul ochi încărcat de răutate, cu nările umflate. La apropierea lui, un om bărbos, avînd drept veşmînt doar un şorţuleţ în jurul şalelor, urcă repede o scară. Dar fetiţa, cu capul ei prea mare acoperit de o beretă, cu un buchet de flori într»o mînă, cu o lumînare în cealaltă, îi stă înainte, calmă. Lumî< narea din mîna ei luminează un spectacol cutremură» tor: un cal e prăbuşit la pămînt, intestinele i se revarsă din rana mortală, botul cu dinţii rînjiţi e întors către femeia matador, răsturnată pe spate, cu profilul ei frumos şi pur detaşîndu»se pe burta calului, cu sînii ieşiţi din rochia sfîşiată, dar ţinînd încă în mînă spada. Deasupra acestui spectacol, şi în mod deliberat străine de această scenă de violenţă, ca o imagine a nepăsării omeneşti, două femei apar la o fereastră contemplînd 314
doi porumbei poposiţi pe pervazul unei ferestre Pe orizontul jos, în fund, se zăreşte o barcă plutind liniştit pe apa mării. Este Spania luptelor de tauri, a cailor răniţi de moarte, a frumoaselor iete la balcon, a copiiloneroi, care a năvălit în planşă. Reminiscenţele antice s<au retras din faţa ei. In lumina evenimentelor viitoare, *Minotauromaquia* capătă accentul patetic al unei previ» ziuni; ea nu este numai chemarea personajelor la rampă la sfîrşitul tinei tragedii, nici reflectarea prezentului, ci conţine de pe acum o mare parte a elementelor din lucrarea magistrală a lui Picasso: *Guermca.* Violenţa acestei planşe, accentuată prin viul contrast de umbre şi lumini, pare cu atît mai neaşteptată cu cît lucrarea succede celor mai calme dintre gravurile lui Picasso: cele şase ilustraţii în acvaforte ilustrînd *Lysis» trata,* apărute în 1934, în ediţie limitată, la New York. Aici a urmat mai îndeaproape ca oricînd textul, s<a inspirat din umorul burlesc, a găsit ecouri la propria lui ironie, la scînteierile sale de uşoară veselie, cărora le<a imprimat conciziunea liniară a evocărilor antice Dar prezenţa Spaniei este mai puternică decît senină» tatea clasică. în 1934, face o lungă călătorie prin ţara sa natală. Trecînd prin Irun, se opreşte la San»Sebastian; la Madrid, ţine să»i arate femeii pe

care o iubeşte marile centre ale Spaniei artistice, Escurialul şi Toledo. în anul precedent o dusese pe Marie»Th£r£se Walter prin locurile copilăriei lui, la Barcelona. în această nevoie de confruntare se reflectă concepţia proprie lui Picasso asupra fidelităţii, fidelitate niciodată dezminţită faţă de el însuşi şi care se împacă atît de bine în spiritul său cu nevoia de schimbare, încît el crede că serveşte prezen» tul cu amintiri din trecutul lui.
încă de la primul contact cu Spania, apare tema curselor de tauri în 1934, evocările tauromanice se înmulţesc. Tot ceea ce vede se conformează diferitelor lui viziuni. *Corrida* apare într»o întreţesătură de linii şi volute, se traduce într»un stil antic, într»o strălucire de vitraliu înconjurat de un dublu relief de plumb, cu rozurile, negrurile, galbenurile şi verdele»jad in care întîrzie trans» parenţa cristalină a unei după amiezi spaniole (colecţia Victor Ganz, New York). Chemate parcă de o legătură intimă, poate de o simplă asociaţie de amintiri, apar atunci scenele de circ, interpretate într»o fluturare de forme destrămate, asemenea unor frunze ascuţite sau unor fanioane. Aceste scene se regăsesc şi în desenele din anul 1933, singurele de altfel în care el recunoaşte influenţa suprarealismului în arta sa. Curios să treacă prin toate experienţele, încearcă chiar desenul făcut pe întuneric, corespunzător scrisului automat, însă luciditatea lui respinge repede această abandonare a conştiinţei. Incoerenţa suprarealistă îi este de asemenea străină. Dacă desenează, totuşi, în acest an 1933, o învecinare de obiecte eteroclite, picioare fără tălpi legănînd o greutate, braţe ce ies printr»o fereas» tră închisă, această frumuseţe a rupturilor pe care Lautréamont o descoperea în « întîlnirea întîmplătoare pe o masă de disecţie a unei maşini de cusut cu o umbrelă », el o atribuie, în ceea ce«l priveşte, unei slă» biciuni provocată de nişte împrejurări penibile din viaţa lui personală: «gravele dificultăţi conjugale». Tot o « întîlnire întîmplătoare » pare să reprezinte o pagină intitulată *Anatomie,* unde obiecte diverse, scaune, o măsuţă, o scară şi o pernă dobîndesc înfăţişări antro» pomorfe de fiinţe în mers.
In momentul cînd conflictele personale se înrăutăţesc, activitatea lui creatoare încetineşte; în 1934, Picasso sculptează îndeosebi piese minore, capete gravate în

scobitura unei pietre, mici capete din ghips sau *Bărbatul cu buchet de fiori;* aici foloseşte, cu acea virtuozitate ce anticipează uimitoarele inovaţii de mai tîrziu, carton

{¡ofrat şi frunze reale.

n timpul acestei perioade consacrate mai ales operei gravate, Picasso e obsedat de simple viziuni, ca şi cum ar fi exasperat de reuşitele sale întrmn domeniu restrîns şi care i se par prea facile pentru forţa lui creatoare. Kahnweiler îşi aminteşte că, prin 1933, Picasso îi vorbea adesea de o pictură care să exprime « marile sentimente ». Privea *Jurărr&ntul Horaţilor* * şi, fără îndoială, simţea în el nevoia de a>şi depăşi problemele personale, luptele sale aspre pentru o nouă viziune plastică, nevoia totodată a unui contact mai strîns cu timpul său, a unei comuniuni mai complete cu frămîntările omenirii. încă înainte de angajarea lui politică, Picasso, oricît ar fi părut de absor» bit în propria lui luptă cu formele de expresie artistică, era deosebit de atent la tot ceea ce se petrece în jurul lui, la ciocnirile de idei ce se produceau în lume. Această contradicţie — aparentă numai — între obsesia exclu» sivă, egoistă, a creatorului chinuit de problemele sale, şi între omul cu sufletul deschis larg spre lumea exteri» oară, avea să>i surprindă totdeauna pe cei ce nu<i reçu» noşteau lui Picasso decît prodigiosul lui instinct. Ascul» tînd convorbirea lui Picasso cu un pictor, în atelierul său, Hélène Parmelin a observat că în timp ce pictorul «spunea mereu: tehnică, Picasso răspundea mereu : idee».

Dar momentul întîlnirii creatoare cu marile sentimente nu sosise încă, artistul avea în el doar disponibilitatea sau mai curînd aştepta cu nelinişte un subiect pe măsura năzuinţelor lui.

Supărările din viaţa personală îl absorb cu totul şi îl aruncă în criza cea mai gravă pe care a suferit»o vreo» dată în cariera lui artistică. Dificultăţile inerente dublei vieţi pe care credea că o poate duce izbucniră în curînd în căminul său. Picasso evită furtunile despre

---

* Tablou de (acques'Louis David 0748—182J) (n.t.

care ştia cît sînt de primejdioase pentru activitatea sa. Se refu» giază la Boisgeloup unde, spre sfîrşitul lui 1934 şi înce» putui lui 19desenează şi pictează o serie de tablouri exprimînd nostalgia unui interior liniştit, reprezentând fete citind, scriind sau desenînd, cu ochii aplecaţi asupra lucrului lor, în timp ce alte fete, doborîte de somn, cad cu capetele pe o masă.

In aceste tablouri nu mai este nimic din senzualitatea femeilor epuizate. Nimic nu mai aminteşte dorinţa, nimic nu sugerează foamea lui de cărnuri blonde. Ritmul legănător al curbelor a dispărut şi el, înlocuit de o învălmăşeală de unghiuri şi vîrfuri ascuţite. Fetele au feţele în formă de cornuri, fără proeminenţa craniu» lui, cu nasul crescut chiar din rădăcina unei frunţi prea înguste. Trupurile curg între linii abrupte, sînii au rotun» zimi de mere necoapte, mîinile devin frunze de palmier sau spice imense. Tabloul reprezentînd o fată care dese» nează, aşezată jos pe o pernă, în faţa unei oglinzi, în timp ce alta a adormit la masă, a fost numit *Aitiza* (Muzeul de artă modernă, Paris). Totuşi, din tablou nu emană nimic ce»ar putea fi considerat ca o excitare spirituală, ca o zguduire de inspiraţie. Alternanţa planurilor haşurate este scoasă în evidenţă de violenţa culorilor
reci, un albastru mov, un violet albăstrui, un roz acid subordonat unui verde insistent, de parcă tabloul s<ar scălda într»o lumină submarină.

în ciuda dorinţei lui latente de evaziune, împrejurările îl duc la hotărîri. grave. Marie<Th£rese Walter aşteaptă un copil. Picasso înaintează actele de divorţ. în vara anului 19 3 j rămîne la Paris pentru prima dată, după treizeci şi cinci de ani, subliniază prietenul său. Soţia lui a părăsit domiciliul conjugal. « Sînt singur în casă. Poţi să»ţi închipui ce s«a întîmplat şi ce mă mai aşteaptă încă. . . », îi scrie el lui Sabartes. Dacă clandestinitatea legăturilor amoroase îi repugnă lui Picasso, dacă el are mereu nevoie de o prezenţă feminină, dacă îşi proclamă dorinţa ca o sfidare orgolioasă a moralei convenţionale, are în acelaşi timp pudoarea acestui orgoliu şi se revoltă împotriva oricărui amestec din afară. Vîlva inevitabilă stîrnită în jurul unui divorţ, şi a unui divorţ atît de fur» tunos ca al său, îl îngrozeşte. Se simte profund rănit cînd avocaţii părţii adverse scotocesc în viaţa lui per» sonală. Procesul ajunge, în mod obligatoriu, la

murdare certuri băneşti. Cînd divorţul este în sfîrşit pronunţat, acest lucru nu«i aduce, de fapt, nici o uşurare. Picasso şi»a păstrat naţionalitatea spaniolă, iar divorţul nu este îngăduit în Spania. Nu se va putea deci însura cu tînăra femeie care aşteaptă un copil de la el şi nici nu va putea să dea numele său acestui copil. Procedura judiciară îl scîrbeşte profund. în pofida bruscheţii pe care o afişează în mod voit, este extrem de vulnerabil. Exce» sele înseşi ale bruscheţii sale, vîna de cruzime care ţîşneşte cîteodată în refuzuri sau în rupturi, nu sînt decît reac» ţiile unei sensibilităţi deosebit de susceptibile. Insinuări răutăcioase, curiozităţi bolnăvicioase, pretenţii perfide — tablourile îi sînt sechestrate ca garanţie pentru plata pensiei alimentare — hau zdruncinat atît de rău, încît pare că un resort s«ar fi rupt în el. « Nu mai intră în atelierul său şi numai faptul că îşi vede tablourile şi desenele îl înfurie, căci fiecare îi aminteşte de ceva petrecut de curînd şi fiecare din aceste amintiri îl face să sufere», relatează Sabartes. Această criză a creaţiei sale, de o violenţă rară la el, nu exprimă numai dezgustul pentru ceea ce i se întîmplă: oneşti» tatea sa funciară de creator îl obligă să angajeze toate mijloacele de care dispune, şi lui îi repugnă să lucreze

în condiţiuni în care se simte diminuat în fiinţa lui. Tulburările vieţii particulare au zdruncinat în el marile certitudini. L»au făcut să se îndoiască de acea identificare a fiecărei opere cu el însuşi, identificare ce persistă chiar în cele mai extravagante din experienţele lui. Aceste tulburări au atins însăşi rădăcina adîncă a nevoii lui permanente de a se reînnoi. Epuizarea produsă de anii de muncă încordată sfîrşeşte prin a«l deruta. Se opreşte, dintr«o dată. «A încetat de a mai picta timp de doi ani, n<a mai pictat şi desenat nimic, scrie Gertrude Steirt Este extraordinar să încetezi de a mai face ceea ce ai făcut toată viaţa, dar asta se poate întîmpla. E de mirare cînd te gîndeşti că Shakespeare n<a mai pus mîna pe pană după ce a încetat de a mai scrie; şi se cunosc şi site cazuri cînd se întîmplă lucruri care distrug tot ceea ce a silit o fiinţă să existe; dar identitatea care depinde de lucruri care au fost făcute, există sau nu? Mai degrabă da, conchide Gertrude Stein, un geniu e un geniu chiar dacă nu lucrează. » Există totuşi o

nevoie de a se exprima, care«i frămîntă pe toţi cei ce<au cunoscut această bine» cuvîntare — sau acest blestem — şi care se pomenesc deodată părăsiţi de har. Ei caută atunci un mijloc securu dar, o cale laterală spre a»şi amăgi descumpănirea. Pi« casso a găsit şi el această cale. Se apucă să scrie. Multă vreme şovăie să arate altora ceea ce scrie. « Un fel de pudoare îl reţinea de la aceasta, povesteşte Sabartés. Totdeauna s<a observat la el acea teamă, acea timiditate ced face să ezite a arăta cuiva vreuna din noutăţile sale. » Scrie în spaniolă. Limbajul lui plastic este, evident, internaţional, nu are nici un accent băştinaş, dar, în momentele de mare tensiune, idiomul său natal, compus din amintiri depărtate, din impresii pe care el însuşi credea că le uitase, răsună puternic în opera sa. Cînd începe să scrie, recurge, totuşi, la mijlocul de expresie al copilăriei lui şi cum, de regulă, nu avem decît o sin« gură limbă la dispoziţia noastră, sîntem nevoiţi, ca să ne acomodăm cu un limbaj de împrumut, să ne înăbuşim graiul natal, să»i refuzăm dreptul de a se infiltra într«o operă de creaţie. Picasso n«a făcut acest lucru. Limba spaniolă a rămas în el ca un pămînt virgin, niciodată arat. Dintr«o dată, elevul nesilitor din şcoala primară, omul despre care prietenii lui spun că nu hau văzut niciodată cu o carte în mînă se apucă să scrie, « într«

obrie 193J, strecoară într<o scrisoare: «Orele se rosto* golesc în puţuri şi rămîn adormite pentru totdeauna, fiecare orologiu care bate ceasul ştie ■ bine ceri cu el şi nu«şi face iluzii».

La începutul încercărilor lui, desparte frazele prin liniuţe mai mult sau mai puţin lungi, dar, pe măsură ce con» tinuă să scrie, renunţă la orice punctuaţie şi la majus« cule. într<o zi, îi vine chiar ideea să nu mai separe cuvin» tele. Obiecţia că lectura va fi astfel mai dificilă nu pare ari opri din cale, totuşi îşi dă seama că există anumite frontiere pe care nu le poate încălca. Furat de pasiunea scrisului, se aventurează chiar să scrie în franceză. Cînd Sabartes îi relevă cîteva greşeli de orto< grafie, el îi răspunde foarte liniştit: « Ei şi? Prin greşeli se recunoaşte personalitatea cuiva, dragul meu. . . Dacă m<aş apuca să îndrept greşelile de care vorbeşti tu după nişte reguli fără legătură cu mine, atunci ceea ce consti« tuie nota mea personală s<ar pierde în gramatica pe care eu rnam învăţat»o».

Scrise în franceză sau în spaniolă, poemele lui Picasso sînt mărturii ale sensibilităţii lui vizuale. « O mînă la marginea umbrei face umbră mîinii», sau: « Lumina soarelui pe alb decupează un lup străluci» tor. . . » Mai există de asemeni un sens — şi foarte ascuţit la el — al sonorităţii particulare a unui cuvînt, fireşte mai accentuată cînd scrie în spaniolă. O dată se hotărî sări compună un portret«poem lui Sabartes, pe care îl pictase de atîtea ori şi căruia îi va mai face încă multe portrete:

Ascua de amistad
reloj que siempre est a dando
las hor as

Adică:

Jar al prieteniei
orologiu ce merge neîncetat arătînd

Sabartes va rămîne de fapt pentru el acest orologiu pe care ştie că se poate bizui şi care<l va face să simtă ceasurile care trec, timpul ce se scurge.

Gertrude Stein sublinia că: «el, care putea să scrie atît de bine cu pensulele şi culorile, îşi dădea seama că a scrie în cuvinte era pentru el ca şi cum n<ar scrie de loc ». într«un univers depopulat de viziunile sale pro« prii, se mişca în marginea vieţii lui aşa cum se umblă printr<o casă cu majoritatea odăilor închise. Dar îşi interzicea cu încăpăţînare să caute cheile uşilor încu« iate. « A ajuns să se instaleze în propria sa durere», spune prietenul său.

O fotografie din 193J îl arată cu faţa lată, cu bărbia îngreuiată, cu nişte cute verticale între sprîncenele încruntate şi cu o expresie, neobişnuită la el, de poso< morîre răspîndită între creţurile amare ale obrajilor şi colţurile gurii, expresie de om certat cu viaţa. Cu toate acestea, chiar acum, în 1933", o mare bucurie îi e hărăzită sufletului său pasionat de tată spaniol: fiica lui, căreia îi dă un nume din ţara sa, Maria de la Conception, a apărut pe lume. I se spune Maîa. Pentru Picasso, acest vlăstar, carne din carnea lui, este un miracol reînnoit. Se îngrijeşte el însuşi de copilă, cu atît mai mult cu cît se exilase din universul lui pro» priu. «într<o zi, scrie Sabartăs, absolut hotărît să«şi schimbe tabieturile, se apucă să spele scutece, căci asta, cel puţin, n<avea nimic de<a face cu îndeletni» cirile lui de mai înainte. » Copila are părul blond, pielea albă strălucind de sănătate, ochii albaştri ai

ma» mei, dar, de la o vreme începu să semene în chip ciudat cu tatăl ei. în dosul unei atît de blînde luminozităţi pîlpîie parcă un foc negru. Fetiţa va avea acea impetu» ozitate, acele schimbări bruşte, acea prezenţa cuceri* toare, acea vitalitate debordînd din toţi porii ce fac să pară fără vlagă fiinţele care o înconjoară. Cînd copi< la nu este încă decît o fărîmă de carne tremurătoare, tatăl ei, ocupîndu«se de ea, uitînd de grijile lui mate« riale, găseşte în această preocupare «satisfacţia efor» turilor fizice şi în acelaşi timp avantajul de a nu mai vedea figuri indezirabile în jurul lui, fiind atît de fericit să trăiască în preajma Mai'ei», scrie Sabartes. La începutul lui noiembrie 193j, Sabartes vine împre»ună cu soţia, la invitaţia lui Picasso, să locuiască la el, casa părăsită părîndu«i«se prea tristă omului obişnuit cu prezenţe feminine în jurul lui. Ca semn al acestei părăsiri, patul alăturat celui de al său, din camera de 322
culcare este acoperit cu ziare întinse peste el de Pica» sso, ziare ce vor rămîne multă vreme acolo, aşa cum totdeauna, în casa lui, lucrurile au tendinţa de a se permanentiza.

Graţie prezenţei lui Sabartes, viaţa lui Picasso, care tocmai împlinise cincizeci de ani, va avea acum un martor tot atît de atent, precum îl avusese în prima sa tinereţe. între oglinzile care n<au captat niciodată o prezenţă excepţională, Jaime Sabartes deţine un loc aparte. Oglinzile sînt considerate ca neavînd nici o părere proprie şi a fi cu atît mai fidele cu cît nimic nu le alterează suprafaţa, cu cît nici o culoare nu se ames» tecă în imaginile pe care le reflectă. Mediocritatea însăşi a celor ce<au urmărit viaţa de toate zilele a unui creator pare o garanţie de autenticitate Cînd Thomas Mann pune un narator să povestească viaţa muzicianului său blestemat*, el face cu atît mai sesizantă imaginea ero< ului său, cu cît observatorul rămîne în umbră, măr» ginit, obtuz, străin de ceea ce povesteşte şi satisfăcut de puţina lui importanţă. Jaime Sabartes va intra în posteritate cu

---

* Aluzie la romanul lui Thomas Mann *Doctor Faust,* unde viaţa lui Adrian Leverkuhn este povestită de prietenul său Serenus Zeitblom (n.t.).

acel titlu de poet pe care Picasso l»a ata< şat unuia din primele portrete ce i le»a făcut. El a fost mai ales jurnalist, eseist, romancier; părăsind de foarte tînăr Spania, a trăit în America de Sud şi în Statele Unite, dar Picasso a avut dreptate pe planul realităţii funciare, mai adevărată decît dovezile unei existenţe trăită la întîmplare, cînd i»a recunoscut prietenului său calitatea de poet Receptivitatea lui particulară, un» ghiul lui de vedere foarte personal rac, într»adevăr, din Sabartes un poet autentic, şi cînd el povesteşte evenimentele, cînd redă conversaţii sau zugrăveşte por» trete de fiinţe reale sau imaginare, este mai ales sen» sibil la atmosfera ce le înconjoară, la acea vibraţie ce se propagă în jurul lor. Mai mult decît de ceea ce gîndesc oamenii, el se interesează de felul cum gîndesc, mai mult decît de ceea ce li se întîmplă, el urmăreşte reacţiile lor în faţa evenimentelor, deoarece, pe planul pe care se mişcă un eveniment poate fi înlocuit cu altul, pe cînd reacţia rămîne trăsătura personală a per» sonajului său. în romanul lui, *Don Julian,* partea cea mai sugestivă o constituie atmosfera în care evoluează un misterios dispărut şi familia lui, adevăratul erou al romanului fiind acea teroare nedefinită ce s<a abătut asupra unui orăşel. Descriind viaţa prietenului său, Sabartes, în ciuda minuţiozităţii detaliilor zugrăvite, a evocat cel mai bine atmosfera de tensiune continuă, în care numai Picasso pare să poată respira în voie. însuşirea principală a lui Sabartes este neabătuta lui loialitate. într<o zi, se vorbea despre cineva care îşi propunea să publice memoriile sale după moartea lui sau aceea a lui Picasso. « Atunci, s<ar putea să se spună lucruri care nu sînt plăcute să fie auzite », observă el numaidecît, cu un fel de susceptibilitate rănită. Totuşi, nu cade niciodată victimă admiraţiei sale. în mode» tia lui voită este mai mult orgoliu decît umilinţă. El evoluează pe marginea existenţei agitate a lui Pi» casso cu uşurinţa unui preot oficiind într»un loc sacru, dar care, deşi foarte convins de importanţa solului pe care păşeşte, nu se va prea lua pe sine însuşi în serios. Numai un spaniol este în stare să îmbine atîta gravi» tate cu un simţ al umorului atît de ascuţit. Cînd pri» meşte vizitatorii inoportuni, sau cînd îi reconduce la plecare, Sabartes face cu ochiul în dosul geamurilor groase: «Iată»mă în rolul unui pedel;

nu»mi lipseşte decît băţul». Pe măsură ce reputaţia lui Picasso de» vine mai răsunătoare, pe măsură ce vîlva de la uşile lui e mai mare, Sabartes se retrage tot mai mult în culise, cu un gest resemnat, cu un zîmbet amuzat De îndată ce soseşte la Paris, chemat de Picasso, se infiltrează în existenţa prietenului său, fără cea mai mică ambiţie, fără cea mai mică iluzie, gata să aban» doneze viaţa şi activitatea sa proprie, observînd aproape înduioşat haosul în care trăieşte prietenul lui. Nimic nu s»a schimbat de pe vremea cînd tot felul de lucruri se îmgrămădeau pe mica masă sau de»a lungul pereţilor din primul atelier parizian al lui Picasso, nimic, atît doar că spaţiul e acum mai mare, iar acu» mularea lucrurilor a sporit în aceeaşi proporţie. Pe pat se îngrămădesc scrisori importante, invitaţii, cata» loage, reviste şi cărţi

Artistul îşi pune corespondenţa de» o parte, fără a o tria, pe un scaun, sau sub telefonul ce serveşte de 324 prespapier, sau pe şemineu. In rue La Boitie, printre cărţile poştale vîrîte în rama oglinzii de la şemineu, printre tuburile de culori, sticlele cu ulei sau terebentină, alături de o oală de pămînt plină cu bidinele şi pen» sule, sau de o sculptură înaltă de bronz ramificată ca un pom de Crăciun — se îngrămădesc vestigii curioase ale unui trecut mai mult sau mai puţin recent, care au avut pentru el, timp de o clipă, o anumită semni» ficaţie, amintiri ale unui sentiment uitat, ale unei bucurii pierdute, ale unei fiinţe dispărută de mult din viaţa lui. Singure semnele trecerii lor pe aici mai dăinuie, dovezi — o dată mai mult — ale fide» lităţii faţă de el însuşi, căci îşi aminteşte mereu cu putere, şi ţine să<şi amintească, prilejul ce ba făcut să pună pe marmura căminului dopul unei sticle de şampanie, un steguleţ, o păpuşă minusculă, o pană de pălărie sau o tichie de arlechin. Buzunarele lui au acelaşi aspect ca şi camera sa, scrisori şi facturi moto» tolite sau rupte, « pierdute din teama de a nu fi rătă< cite», pachete de ţigări, chibrituri, brichete fără ben» zină sau în stare să se aprindă brusc, chei, cuie şi bri< cege sînt amestecate cu bucăţi de carton şi cu scoici, cu sfori şi cu panglicuţe.

într»o zi, Sabartes nu poate rezista ispitei aprige de a»l întreba: «Nuumi explic mania asta de a păstra orice, dat fiind temperamentul tău de inovator». «

Confunzi, dragul meu, nişte termeni care n<au nici o legătură între ei. Principalul este că nu sînt un des» creierat . . »

Şi conchide trufaş: «De ce vrei să arunc ceva ce mi»a făcut plăcerea de a»mi trece prin mînă? » Ca de obicei, nu s»a explicat nici de data aceasta. Con» tradicţia e prea adîncă şi rezidă în faptul că iubeşte pe de o parte simplificarea, iar pe de suta că toată în» grămădirea asta de obiecte şi persoane ce»i tulbură existenţa, îl agasează cumplit, har place să trăiască după legea minimei rezistenţe, să»şi scutească existenţa de tot ce e superfluu. O dată, în timpul convieţuirii cu Sabartes, se hotărăşte, de pildă, să ia masa în bucătărie: «Acolo totul e la îndemînă», spune el. Căci, ceea ce»l plictiseşte în sufragerie este că trebuie să se ridice de la masa unde se instalase cu o carte, un carnet, un ;!25 ziar pe care l»a citit sau se pregăteşte să»l citească .cu ţigări şi chibrituri, adică un munte de lucruri ce urmează să fie date la o parte pentru a se întinde o faţă de masă.

Reducîndufşi viaţa la minimum de eforturi, Picasso vrea săsşi amăgească toropeala ce ha năpădit. Luni întregi se scurg întrmn fel de paralizie, care devine cu atît mai accentuată atunci cînd pune stăpînire pe fiinţele cele mai active. Şi alţi creatori au cunoscut această aşteptare a unui şoc liberator care sări smulgă din ei înşişi Dar pe Picasso, sclavul operei lui, niri imaginăm mai chinuit decît oricare altul din pricina inactivităţii. Cei care îl cunosc îndeaproape îl găsesc ca adîncit întrmn somn din care n<are nici o poftă să se mai trezească. « întrmn anume fel, astari plăcea, scrie Gertrude Stein, era pentru el o răspundere mai puţin, şi e agreabil să nu ai răs< pundere, întocmai ca soldaţii în război, un război este îngrozitor, spun ei, dar la război nu ai răspundere, nici faţă de viaţă, nici faţă de moarte.

»XIII. „GUERNICA": IMAGINE A LUMH NOASTRE RĂVĂŞITE

1935—1939

sunat ceasul cînd poeţii au dreptul şi datoria să declare că sînt adînc înrădăcinaţi în viaţa celorlalţi oameni, în viaţa comună », spunea Paul Éluard în 1936. Se întorcea din Spania, unde se dusese să vorbească despre Picasso cu prilejul unei retrospective a creaţiei lui, prima expoziţie ce avea loc la Barcelona

după 1901 şi care, în acest an, va fi organizată în cîteva oraşe mari. Éluard se întîlnise la conferinţele lui, în cadrul cărora Ramon Gomez de la Serna citise poeme de Picasso, cu mai mulţi prieteni de»ai săi, poeţi şi scriitori ca Lorca, Alberti, Bergamin. Intelectualii spanioli erau foarte sensibili la neliniştile momentului, ca şi cum ei presimţeau drama mondială ce avea să izbucnească în curînd, şi reuşesc sări transmită oaspetelui francez îngrijorarea lor în faţa primejdiei comune ce va zdruncina pentru multă vreme solitudinile spirituale. La întoarcerea din Spania, Paul Éluard publică o culegere de poeme cu titlul semnificativ: *Ochii fertili.* **Legăturile de prietenie dintre el şi Picasso datează mai de mult. încă în volumul** *Capitala durerii,* **publicat în 1916, figurează un poem intitulat « Pablo Picasso », iar altul îi este dedicat. Contactele cu suprarealiştii aveau sări apropie pe Éluard de omul care, după cum spunea el, «ţinea în mînă cheia fragilă a problemei realităţii» şi care, izbutind să elibereze viziunea, « ajunsese la previziune». Relaţiile de prietenie devin tot mai strînse între Picasso şi poetul mai tînăr cu cincisprezece ani decît el, a cărui faţă asimetrică şi luminoasă de arhan» ghel şi al cărui foc din priviri reflectau înflăcărarea credinţelor lui, generozitatea sa, ca şi intransigenţa şi duioşia lui niciodată dezminţită. Aceste legături de afecţiune cresc, se întăresc în decursul anilor, se tran» sformă întrmn drum străbătut cot la cot, împărtăşind laolaltă revoltele, durerile, indignările şi hohotele de rîs — drum pe care numai moartea ce»l surprinse pe Éluard în plină reînnoire a vieţii lui avea să»l între» rupă pe neaşteptate.**

în iunie 193J, Picasso gravase patru ilustraţii în acva» forte pentru culegerea de poeme a lui Éluard: *Bara de sprijin.* **împărţise o mare placă de aramă în patru şi gravase pe ea: un cap de femeie dormind, apoi o compoziţie ce ţinea mai curînd de o caligrafie cu un ciudat caracter arab, şi chipul soţiei lui Éluard, Nush, « palidă şi luminoasă ». Al patrulea chenar era gol şi Picasso, ca şi cum se afla în criză de inspiraţie — lucru cu totul neobişnuit la el — sau poate cuprins de para» lizia voinţei, se mulţumi să»şi lipească pe placă palma unsă cu cerneală, lăsînd acolo acea curioasă amprentă a mîinii lui harnice, acum hărăzită repausului Cînd Éluard se întoarce din Spania, el desenează to< tuşi**

pentru volumul *Ochii fertili* un alt portret al lui Nush, care impresiona prin fragilitatea ei. La înce» putui acestui an 193J însă, Picasso se simte mai mult ca oricînd descumpănit. în februarie şi martie au loc la Paris două expoziţii, al căror imens succes atrage încă o dată curiozitatea marelui public asupra lui şi»l aruncă întrmn val de solicitări inoportune. Se hotă» răşte să fugă. Vrea să dispară undeva, să se piardă întrmn anonimat total. îi spune lui Sabartés să»i tri» meată corespondenţa pe numele Pablo Ruiz: «Da, Pablo Ruiz, ca pe vremea cînd eram mici ». Vagabondările pe ţărmul Mediteranei nu»l fac însă să descopere un sat ocolit de marile căi turistice, unde n»a mai fost niciodată, ci îl duc într»o localitate cunos» cută şi undè îl aşteaptă atîtea amintiri: la Juan»les» Pins. După o scurtă perioadă de linişte sufletească, este cuprins din nou de tulburarea ce se strecoară pe un ton glumeţ în scrisorile către Sabartés, căruia îi comunică într»o zi că a abandonat totul, chiar şi poe» zia, « pentru a se consacra în întregime cîntecului ».

In pofida dorinţei lui de anonimat, necazurile îl ajung din urmă, promisiunile cea fuseseră smulse pentru o colaborare — considera prea penihil să refuze în mod brutal cererile stăruitoare — îl regăsesc cu insistenţa unor datorii contractate: «Nu pot fi liniştit ocupîndu» mă de atîtea lucruri ce nu sînt nici ale mele, nici ale tale şi pe care le facem, tu din bunătate pentru mine, iar eu nici nu ştiu măcar pentru ce». Cîteva zile mai tîrziu îi scrie plictisit: «Toate astea îmi creează o indispoziţie atît de mare, încît ar fi mai bine să mă apuc să lucrez, decît să îndrug tot felul de prostii». A reînceput, într«adevăr, să lucreze Spre sfîrşitul lui mai, se întoarce la Paris. Dar ezită să arate desenele făcute în ultimul timp. A reluat temele sale familiare îndeosebi pe aceea a *Minotaurului,* însoţită de ciudate rezonanţe spaniole. Minotaurul se mută, sau e înhă» mat la o cotigă, din care alunecă un enorm cal muri« bund. Acest uriaş cal alb în agonie e purtat de Mino» taur în puternicele lui braţe omeneşti (desen în tuş şi guaşă din *6.V. ip)6)* şi pare să fi fost tîrît dintr/o grotă din care se ivesc nişte mîini albe pe un fond întunecat, bîjbîind în vid, cu un straniu gest de durere. Aceste mîini le vom revedea altă dată, la fel de enigmatice, ieşind dintr/o groapă căscată sub carul războiului. în

partea dreaptă a tabloului, în dosul unui zid însorit ce face umbră gropii întunecate, apare o fată blondă, cu văl şi cu o coroniţă de flori pe cap. în aceste desene sînt adunate mai muîte elemente ce« vor servi o dată lui Picasso pentru *Guermca.* Dar, înainte de a«i aduce şocul eliberator al unei mari creaţii, ele i se par lui Sabartis că reflectă mai ales zbuciumările, umbrele stăruitoare pe care soarele din Sud n«a reu» şit încă să le împrăştie.

La întoarcerea la Paris, Picasso se hotărăşte să se apuce din nou de lucru şi să execute planşele făgăduite lui Vollard, «nimeni nu ştie de cînd», ilustraţiile peru tru *Istoria naturală* a lui Buffon, lucrare neobişnuită pentru el, dar care«i va revela capacitatea de obser* vator pătrunzător al realului, demonstrînd în acelaşi timp în ce măsură contrastul absolut dintre un stil şi o tehnică poate sări declanşeze inspiraţia. El, care iubeşte atît de mult animalele şi<i place să aibă totdeauna cîte 1329 unul în jurul lui, este cel mai calificat să le evoce, nu numai în aspectul lor exterior, dar şi în comportarea lor, observată cu dragoste. Desenează ca şi cum ar avea modelul în faţa ochilor, bizuindwse pe prodi< gioasa lui memorie vizuală pentru a reda pînă şi caii« tatea unui păr sau a unui penaj. In răbdarea migă» loasă a acestei prezentări se simte parcă nevoia de a se adăpa încă o dată la izvoarele realului, de a regăsi ceva din calmul interior prin mijlocirea calmului im» pus de o muncă atît de delicată. Pe lîngă un desen atent, precis acvatintele oferă o rară fineţe a nuan» elor. Picasso se desfată cu această muncă, pare a se ăsa legănat de ea, planşele se succed urmînd cursul imaginaţiei, «cîte una pe zi, cel puţin». Ele sînt executate în procedeul aşa numit «au sucre» şi sînt trase imediat în atelierul lui Lacourriere, însă nu vor fi publicate decît în 1942 şi vor deveni mai tîrziu cum subliniază Robert Maillard, « alături de *Aietamori fozele* lui Ovidiu, ufia dintre lucrările cele mai cău* tate de către amatori». Picasso supraveghează perso» nai munca lui Lacourriere în atelierul acestuia din Montmartre. Pe străduţele acelei Butte din Montmartre, pe unde n«a mai călcat de atîta vreme, îl întîmpină multe şi vechi amintiri. într»o zi, întorcîndu*se de la gravorul său, trece împreună cu Sabartăs pe lîngă « Lapin agile». Frădă stă la o masă

pe terasă. Reve» derea lui Picasso, evocarea vremurilor pitoreşti de altădată va fi cea din urmă bucurie a acestui om bă<

Picasso abandonează încetul cu încetul tabieturile lui de sihastru. în blîndele seri de la începutul verii iese cu Sabartăs să4 plimbe pe Elf, cîinele său. Ajungînd pe Champs»£lysies, îşi pune întrebarea: « Să se întoarcă acasă, ori să se ducă la cafenea?» Nimic nu4 mai atrage în apartamentul gol, cu pat dublu acoperit de ziare, din camera de dormit. De obicei, îşi sfârşesc seara întrmna din cafenelele din Saint«Germain«des» Prăs, unde Picasso se aşază la masă cu o sticlă de fivian în faţă, în timp ce Elf pornea să cerşească zahăr la mesele din jur. Uneori se întîlnesc acolo cu filuard, cu Breton, adesea cu Braque şi soţiile lor. întno zi, la «Deux Magots », Picasso observă o fată, la o masă din apropiere. Privirea lui întîrzie asupra mănu< şilor ei negre, brodate cu flori mari. Face o remarcă în 330 limba spaniolă. Fata îl recunoaşte pe Picasso şi zîm< beşte. Trăise multă vreme în Argentina. Rîsul ei lumi» nează, deodată, o faţă gravă, cu- trăsături regulate, încordate într»o expresie distantă şi totodată atentă. Ova» Iul pur al obrajilor se lărgeşte uşor în dreptul po< meţilor ridicaţi ce denotă originea ei slavă. Figura îi este dominată de doi ochi "
ımpezı, a caror privire
genele lungi, negre, şi a
nu se pierde niciodată între
căror insistenţă este accentuată de sprîncenele semeţe. Sîngele croat al tatălui ei, arhitect, şi sîngele francez al familiei materne, originară din Touraine şi Poitou, îşi dispută expresia acestui chip tînăr, care oscilează între o curiozitate veşnic trează şi o timiditate para» lizantă.

Hazardul care a dirijat întîlnirea de la « Deux Magots » îi reuneşte încă o dată pe Dora Maar şi Picasso sub privirea luminoasă şi înţelegătoare a lui Paul Éluard, care o prezintă pe tînăra femeie prietenului său. Hazardul pecetluieşte destinul unei femei şi marchează începu» tul uneia din perioadele decisive ale artei lui Picasso. Dintre toate femeile care au împărtăşit pînă acum, mai mult sau mai puţin timp, viaţa lui Picasso, nici una nu pare să fi fost atît de conştientă de ceea ce i se întîmpla ca Dora Maar. Era, pe de o parte, destul de tînără, destul de deschisă

tuturor înrîuririlor, pentru a suferi amprenta lui puternică, şi, totuşi, pe de altă parte, îşi trăise destul de adînc viaţa personală, spre a nu fi ca fetele prea tinere, o simplă materie pentru creaţie: Galatee trezită la noţiunea de existenţă. Mai mult, avea o meserie ce<i îngăduia să păşească, pentru a spune astfel, pe acelaşi plan în viaţa fui Picasso. Fusese picto» riţă, dar, neîncrezîndu»se în talentul ei, se lăsase de pictură spre a se consacra fotografiei. Mai tîrziu se va folosi pe larg de înlesnirile acestei de<a doua meserii pentru a surprinde procesul creator al lui Picasso. Dora Maar a pătruns în viaţa lui datorită şi neliniştii ce plutea în atmosfera timpului. La 18 iulie sosesc la Paris ştirile despre izbucnirea războiului civil din Spania. Nenumăraţi compatrioţi bat la uşa lui Picasso. Ei vin din două tabere adverse Totuşi, Picasso — de la început — şi<a precizat atitudinea. Republica spaniolă apelează numaidecît la celebritatea lui, numindu»! direc» ;UI tor al muzeului Prado, dar capodoperele de la Madrid
sînt evacuate spre a fi puse la adăpost: «Aşa că, sînt directorul unui muzeu gol», spune Picasso. El urmează îndeaproape hotărîrile în legătură cu măsurile de secu» ritate luate de guvern. Cînd Bergamin îi povesteşte că, supraveghind la Valencia sosirea tablourilor de la Madrid, şi că, derulînd o pînză, a văzut că are în mîna lui *Las Metiinas,* Picasso scoase un oftat: « Cît de mult mi<ar fi plăcut să fi fost în locul tău!. . . » Războiul civil din Spania ha zguduit mai adînc decît a putut s<o facă orice alt eveniment mondial. Aştepta, oare, mai mult sau mai puţin conştient, şă se identifice cu ceva mai puternic, decît chinurile creaţiei proprii, căuta, oare, o comuniune sau o comunitate pierdută de atîta vreme?
în cursul anilor trăiţi cu Dora Maar, în însăşi sinceri» tatea intimităţii lor, se plînge adesea de solitudinea lui, tortură specific spaniolă, blestem al unui creator izolat. Pe un ton ironic ce nu poate ascunde ceea ce e tragic în el, împrumută un vers de Vigny spre a»şi exprima durerea iremediabilă:

Vai, eu sînt, Doamne, puternic şi însingurat.

Reacţiile poporului spaniol, violentele sale tresăriri în lupta pentru libertate trez.eşte în Picasso simţul solida» rităţii, rupe cercul izolării lui. în angajamentul lui pasionat este, în plus, un element pe care ha

dezvăluit Gertrude Stein. Renunţarea sa la pictură a fost voluntară, dar ea reflectă totodată acea angoasă a sterilităţii care asaltează într»o zi, cu mai multă sau mai puţină cruzime, pe orice creator. Războiul civil coincide cu angoasa ce se cuibărise în el. « Nu evenimentele în sine care se petreceau în Spania erau acelea care hau trezit pe Picasso, scrie Gertrude Stein, ci faptul că ele se petreceau în Spania; el pierduse Spania şi iată că Spania nu era pierdută, ea exista: existenţa Spaniei l»a trezit pe Picasso, exista şi el. . . Picasso a început să lucreze, a început să vorbească aşa cum a vorbit toată viaţa lui, să vorbească prin desen şi culoare. »

Totuşi, în momentul cînd a izbucnit războiul civil, nimeni nu părea a»şi da seama de forţele ce se înfruntau acolo şi de ceea ce reprezenta această înfruntare pentru lumea întreagă. Picasso era atunci cufundat încă în 332

noua lui pasiune. Plasat cum era între exigenţele soţiei sale şi ataşamentul său pentru mama fiicei sale, apariţia Dorei Maar în viaţa sa avea său creeze complicaţii greu de rezolvat. Dar tot ea îi va aduce o ieşire, o ieşire ciudată din aceste încurcături. Dora Maar nu este dintre acelea care îşi tîrguiesc dăruirea. Totuşi, întrucît locuia la părinţii ei, era obligată să ţină seama de anumite reguli, trebuia să se întoarcă seara devreme acasă. Cînd părăseşte apartamentul din rue La Boétie, Picasso apare în balcon, cu o lampă în mînă, spre an face lumină la plecare. Acest felinar, semn al unei pasiuni noi, va avea întriO zi rolul său în lumina ce străpunge noaptea *Guernicâi.* Pe la mijlocul lui august, Picasso părăseşte Parisul, ca totdeauna în căutarea soarelui din Sud. Se refugiază întrmn sat de munte, Mougins, la o jumătate de oră de Cannes. Dora Maar e la nişte prieteni, la Saint» Tropez. Picasso se duce s»o ia de acolo; nerăbdarea lui de îndrăgostit nu se mai poate lipsi de prezenţa ei. Micul tîrg Mougins este invadat, pînă în sala de mese a hotelului «Vaste Horizon», de detestabila pictură a unui paznic de cîmp, ce*l amuză mult pe Picasso. Aici, în acest hotel, Dora Maar descoperă două fete, angajate ca femeie în casă şi bucătăreasă, pe care le vor lua cu ei la Paris, şi dintre care una, Inès, va rămîne la Picasso, ca unul din rarele puncte stabile ale vieţii lui de fiecare zi, de«a lungul vicisitudinilor existenţei lui. De aici în colo, la

fiecare aniversare a naşterii sale, Inès va primi în dar un portret al ei făcut de Picasso, portret realist în care trăsăturile pure ale chipului ei se detaşează net din norul de umbră al părului bogat. Pasiunea lui Picasso, semn tipic al eternei lui tinereţi sentimentale, se împacă greu cu clandestinitatea. « Eu nu călătoresc incognito », îi scrie lui Sabartés. Frumosul chip al Dorei Maar domină în curînd — şi pentru mulţi ani — arta sa. Unul din primele ei portrete (colecţia d»nei Cuttoli, Paris) o reprezintă tunsă încă foarte scurt, aşa cum era cînd s»au cunoscut, dar cu o coadă falsă în jurul capului, în timp coşi lăsase părul sări crească lung, la cererea lui Picasso. Pe faţa ei, sprijinită într»o mînă mică — foarte frumoasele mîini ale Dorei Maar îl emoţionează nespus — ochii sînt nemăsurat de mari, cu o privire intensă, ce se şi dă, dar se şi fereşte în acelaşi timp.
Această enigmă a unei pasiuni împlinite şi totodată plină de nelinişte, Picasso pare a căuta să o rezolve în desenele pe care le înmulţeşte mereu. Dar « pentru ca femeia iubită să»şi ocupe locul ei deplin, scrie Sabartis, el o poartă peste tot cu dînsul, mai ales în scurta perioadă pregătitoare a proiectelor lui de dominare, perioadă pe care am puteaso numi marea paradă a cuceririi ». Această mare paradă implică un pelerinaj dea lungul tuturor etapelor artei lui, şi Picasso e în această privinţă un ghid conştiincios. Dora Maar se va asocia tuturor monştrilor zămisliţi de imaginaţia Iul De pe plaja medi» teraneană ţîşnesc noi figuri în formă de prore de corăbii, în laţuri de lemn, în bile foarte bine făcute, în beţe de golf sugerînd capete de vipere, astfel e construit acest divertisment de roboţi care este lucrarea *Fete cu mica barcă* (colecţia dmei Meric Callery) din luna februarie 1937. în acelaşi stil sînt: *Femeie goală pe plajă,* cu micul cap în formă de bilă avînd trăsăturile abia indicate, şi culoarea ocru închis a lemnului, cu reflexe zgîriate pe pînză, în contrast cu dunga mării foarte albastră şi cu cerul albicios de vară, precum şi *Femeie şezîttd cu .0 carte* care, graţie vigorii lui Picasso în transpunerea formelor, capătă o alură monumentală. Dar, după această călătorie în trecut, el începe să fixeze trăsăturile Dorei Maar conform unei maniere ineditie, inspirată de ea. Avid, cum îl ştim, de orice mijloc de

expresie, a recurs chiar la o nouă experienţă tehnică, îl interesează meşteşugul de fotograf, ca toate meseriile

?e care degetele lui îndemînatice nu le<au abordat încă. şi aminteşte de încercările lui Corot pe plăci de sticlă unse cu gelatină. învaţă de la Dora Maar să mînuiască aparatul de fotografiat Se gîndeşte că ar putea combina un mijloc de reproducere mecanică cu o gravură ori» ginală pe o placă de sticlă. Capul Dorei Maar apare viu luminat de jos; în partea umbrită, ochiul şi orbita reies într»o pată de lumină. într«o altă fotogravură, trăsă» turile Dorei Maar, desenate uşor cu pensula, se deta» şează pe un fond format din fotografia unui voal, în timp ce, pe o altă placă, un şal de voal se suprapune feţei. Dar ceea ce»i inspiră mai ales Dora Maar este o optică nouă, o viziune diferită, care vor râmîne legate de aproape toate portretele ei. Această optică nu este un element nou, dar pentru ca să poată stabili simulta» 334
neitatea în legi plastice avea probabil nevoie de extrema mobilitate a noului său model, de vioiciunea prezenţei ei fizice şi de neliniştile ei sufleteşti Dubla prezenţă a profilului şi a vederii din faţă se tradusese pînă atunci la el printrmn desen liniar careri făcea mai puţin convin« gător. Fapt curios, de altfel: tînăra fată blondă al cărei trup robust, al cărei profil puternic treziseră în Picasso vîna lui sculpturală, apare în tablourile lui împărţită în aplaturi delimitate de curbe, înconjurate de o dungă închisă, pictură de vitraliu sau de ceramică, în acest fel mai pictează *Portretul MarieuTherese Walter* din ianuarie 1937, într<o atitudine de calm impertur» babil, aşezată întrmn fotoliu, cu o pălărie pe cap, dar cu cei doi sîni ieşind dintr<o rochie mult decoltată, iar luminozitatea pielii şi a părului fiind redată de un verde palid. Alt fapt surprinzător caracteristic amestecului de sentimente sau de dorinţe atît de frecvent la Picasso: o pictează pe Marie<Th£rese Walter întrmn corsaj albastru ce<i aparţine Dorei Maar şi într<o rochie cu dungi accen* tuate în care se regăsesc toate culorile paletei sale din acest moment, galben, verde, violet închis, albastru şi bej, care, aliniate cu răbdare, dau acestui tablou un caracter decorativ.

întrmn *Portret al Dorei Maar,* pictat probabil cam în acelaşi timp sau puţin mai tîrziu, formele au suferit o schimbare bruscă. Figura, tratată nu prin aplaturi, ci cu un relief puternic, apare între coama părului de un albastru bătînd în negru şi un nas din profil lipit de alt nas văzut din faţă, în timp ce un ochi din profil, dar întors spre interior, verde, înfruntă un ochi din faţă, calm şi roşu. Picasso reuşeşte aici acelaşi tur de forţă ca şi în portretele cubiste; în ciuda tuturor defor» mărilor pe care le impune acestei figuri regulate, por» tretul rămîne de o asemănare izbitoare, pînă la mîinile fine, tratate în spice, cu unghii roşii şi ascuţite, ce repro* duc gesturile caracteristice ale modelului Femeia şezînd are ca fond un spaţiu redus la pereţii îmbrăcaţi în scînduri subţiri aîbe, şi acest cadru îngust — celulă monahală, pereţi sau gratii de închisoare — va figura în suita de portrete ale Dorei Maar, ca o reprezentare a dorin« ţei geloase a bărbatului de a ţine tînăra femeie prizonieră. Pofta de lucru i«a revenit brusc lui Picasso. I»a revenit în mod violent, paralel cu sporirea rezervelor de pasiune,

paralel cu furia şi îngrijorarea cu care urmăreşte soarta nesigură a războiului din Spania. Acest război face ravagii în peninsulă, şi numai elita intelectuală din restul lumii pare a<şi da seama de importanţa lui. Toţi cei care, bărbaţi şi femei, urmăresc curentele noii sensibilităţi în artă şi literatură simt dintr»o dată că ceea ce se petrece dincolo de Pirinei are strînse legături cu propriul lor destin, cu viitorul libertăţii lor de expresie. într<o lume nepăsătoare, îmbuibată de « realism politic », o lume de egoisme camuflate sub masca înţelepciunii naţionale, lupta inegală a poporului spaniol, lipsit de arme, lipsit de sprijin, trezeşte ecouri profunde, uneşte genere» zităţi izolate, adeziuni înflăcărate. în lumea anglo<saxonă, a cărei politică oficială împiedică orice ajutor dat repu< blicanilor, imaginaţiile se aprind aşa cum nu s<au mai aprins de cînd lordul Byron îmbrăţişase cauza pierdută a independenţei greceşti. Dincolo de ideologii, dincolo de ororile săvîrşite de cele două forţe încleştate, revolta spaniolă împotriva mizeriei, împotriva agresiunii unui regim încă aproape feudal, are un caracter particular ce trezeşte loialitatea omului faţă de om. Pe cînd cei doi dictatori fascişti care, în ce»i priveşte, cunosc bine scopul luptei, îl aprovizionează

pe Franco cu arme grele şi cu aviaţie, în mod paradoxal tocmai sub egida lui Léon Blum,.Franţa proclamă politica de neintervenţie, ca şi cum ar vrea să ignore că explozia obuzelor pe Guadarrama este semnalul unei conflagraţii generale.

Picasso, pasionat de luptele ideologice şi în acelaşi timp adîncit în solitudinea Iui de creator, este îngrijorat de întorsătura pe care o iau evenimentele din Spania. El cunoaşte ravagiile fascismului în Italia, ştie cîte orori se petrec în Germania, dar aceste crime nu evocă în el imagini atît de familiare ca atrocităţile comise pe pămîn» tul Spaniei. Sîngele ce curge — şi curge în zadar — este sîngele prietenilor lui. Morţii care cad în această luptă inegală au fost oameni vii din ţara lui. Franco este, la rîndiwi, un monstru binecunoscut, el continuă suita de coşmaruri ce<au asaltat istoria Spaniei, el încarnează toate beznele ce s<au abătut asupra patriei lui, toţi demonii ce»au ţinubo sclavă tenebrelor. Trăsă» turile lui Franco sînt acelea sub care Picasso, asumîndu<şi moştenirea revoltei spaniole, înfăţişează chipul cumplit 336 şi grotesc al dictaturii. Artistul îşi afirmă astfel caracterul său funciar, tipic pentru ţara lui: cînd un spaniol vor« beşte în limbajul lui propriu, cînd. găseşte accente ce s»ar spune că sînt strict locale, el este încredinţat că vorbeşte în numele umanităţii; cînd Picasso exprimă tresăriri ceri sînt particulare prin cuvinte ce<s numai ale lui, prin imagini inventate pentru uzul lui personal, este convins că foloseşte acel *idiom universal* pe care şi<l atribuia Goya.

Ca moştenitor direct al lui Goya întocmeşte Picasso acel act de acuzare în cuvinte şi imagini care este *Visul şi minciuna lui Franco.* Expresiile spaniole ceă vin pe buze au întreaga violenţă, toată furia unei Spânii mîniate, ele au puterea de blestem a predicatorilor populari, grosolănia rîsului neputincios al poporului şi înşiruirea de imprecaţii din înjurăturile sale. Despre această « mînie spaniolă », cum era numită în secolul al XVIhlea, José Bergamin a spus: « Toată poezia şi toate artele poetice . . . sînt arte de cutremure. Mînia omenească este expresia cea mai sfîntă a voinţei noastre de a trăi, împotriva morţii. Este expresia populară a omului; prin ea, el îşi leagă solitudinea sa de plenitudinea soli« tudinii umane; se întîlneşte cu toţi oamenii Prin limbajul mîniei, prin cuvîntul sau

prin glasul tuturor, adică al poporului însuşi, el devine popor. » Textul pamfletului a fost scris dintr«o răsuflare în zilele de 8 şi 9 ianuarie 1937, şi a fost ilustrat la început cu patrusprezece gravuri în acvaforte. Imaginile nu sînt legate de text decît prin violenţa lor, prin caracterul lor, care este în acelaşi timp acela al imagisticii populare şi al propriului său dispreţ plin de furie. Alegînd această formă de benzi ilustrate, o foarte veche amintire pare a<l fi însufleţit pe Picasso. Pe vremurile de la Bateau» Lavoir, avea o deosebită plăcere să privească în ziarele americane pe care i le dădea Gertrude Stein, acele predecesoare ale *comic,stripst*urilor de astăzi, peripeţiile acelor « Katzenjammer Kids »; şi le cerea cu insistenţă cînd Gertrude Stein uita să i le aducă. « Katzenjammer Kids », la rîndul lor, se inspiraseră din celebra serie germană a isprăvilor lui « Max und Moritz », de un umor sumar şi adesea crud Chipul de coşmar al lui Franco este însă reprezentat sub trăsături cărora nu li se cunoaşte nici un model, tot aşa cum nu se cunosc modelele ce bau inspirat lui Goya strigorii şi fantomele sale. Are o formă fleşcăită, lăbărţată, asemănătoare reda» melor Michelin, şi prevăzută cu un cap de melc încoronat. Sensul luptei este precizat fără echivoc. Monstrul flasc şi odios, cu al său cap de melc acoperit cu o pălărie de pelerin, stă în genunchi pe o perniţă în faţa unui altar înconjurat cu sîrmă ghimpată şi pe care tronează, în semn de glorie, un duro *. Lugubra fantoşă a străpuns cu lancea un cal înaripat, care se prăbuşeşte la picioarele sale. O femeie cu profilul pur zace năucită întnun ogor: în lupta pentru libertate, femeile cad în Spania la fel ca şi bărbaţii. O bestie dezgustătoare, păroasă, cu gura rînjindă la mijlocul pîntecului, înfruntă capul calm de berbec. Spania eternă sfîrşeşte prin a alunga odiosul coşmar. Monstrul cu cap obscen, prelungit printrmn trup de zebră, este sfîşiat de un taur şi se tîrăşte împle» ticindu»se, cu măruntaiele curgînd din el. Cele paisprezece planşe ce alcătuiesc suita *Sueno y mentira de Franco* vor fi completate mai tîrziu cu altele patru care vor reflecta imaginile noilor atrocităţi comise în

---

* Duro, monedă spaniolă (n.t.)

Spania: femei ucise, femei ce urlă cu obrajii brăzdaţi de lacrimi, mame ce strîng la piept cadavrele copiilor lor. Această suită de optsprezece planşe cu sublinieri în acvatintă avea să fie publicată mai tîrziu şi în format de cărţi poştale, spre a fi vîndute în folosul fondului republican. Prin acest act de acuzare, prin această explozie de mînie «Picasso şi»a regăsit meleagurile sale », spune Cassou.

în aceeaşi lună ianuarie, cînd îşi redactează violentul său pamflet, guvernul republican îi cere să decoreze un perete al pavilionului spaniol de la Expoziţia Interna» ţională ce se pregăteşte la Paris. Picasso promite concursul, dar întîrzie să se apuce de lucru. Pentru o lucrare de proporţii mari are nevoie de mult spaţiu în jurul lui. Domeniul de la Boisgeloup id lăsase soţiei lui. Simte, de asemenea, dorinţa de a pleca din Paris, Vollard îi închiriază vechea casă pe care o cumpărase la Tremblay» sur»Mauldre, unde a transformat garajul în atelier — casă rustică, înconjurată de o vastă grădină, cu un vechi puţ. Picasso se pune pe lucru, împărţindu»se între atelierul de la ţară şi Paris.

La începutul anului, Sabartés părăseşte rue La Boétie. Contrar obiceiului său, Picasso a plecat de acasă foarte de dimineaţă, sentimental ruşinat de propria lui sensú bilitate, căci nu voia să<şi vadă prietenul plecînd. Naturile moarte pe care le pictează atunci sînt, cele mai multe, aşezate în faţa fondului luminos al unei ferestre, cu un mîner foarte accentuat, adesea mult prea mare. Cînd fondul este un perete cu tapet în dungi sau înflorat, adesea se află acolo şi o oglindă care captează lumina. Dintre obiecte, reapar un vas cu flori, un ulcior, un sfeşnic cu o luminare aprinsă a cărei flacără desenează un ochi deschis, o sculptură neagră, un bust de femeie ale cărei trăsături sînt acelea ale Dorei Maar. Aceste naturi moarte cu un colorit foarte vesel sînt printre cele mai intense pe care le<a pictat vreodată, ele reflectă bucuria unui cămin, a unei vieţi cotidiene fericite. Nerăbdarea de a crea îl cuprinde din nou, după mai mulţi ani goi; plenitudinea ceso simte pulsînd iarăşi în el se împacă însă greu cu o muncă întreruptă mereu, cu deplasările în afara Parisului. închiriază atunci două etaje ale unei vechi case din veacul al XVIhlea, în rue des Grands«Augustins, la nr. 7, casă căreia i se spunea

«hambarul Barrault», după numele fostului locatar. Întîmplarea a voit ca această casă să fie chiar în apropierea locului unde Balzac şisa plasat cadrul *Capodoperei*

Atelierul se pretează unei lucrări de mari proporţii. Spaniolii încep a se nelinişti în privinţa compoziţiei pe care Picasso le*a promis<o pentru Expoziţia Inter» naţională. Era luna aprilie şi el nu începuse încă să lucreze, nu schiţase nici un proiect, în jurul lui dom» neşte parcă o atmosferă de aşteptare, vibraţia abia perceptibilă a speranţelor prea încordate ce se pun în el. José Bergamin scrie: « Consider pictura lui Picasso de pînă acum ca o introducere la opera lui viitoare», şi adaugă: « Actualul nostru război de independenţă spaniolă îi va aduce lui Picasso, cum celălalt război îi adusese lui Goya, plenitudinea deplină a geniului său pictural, poetic, creator ...»

Aceste amînări, aceste şovăieli de a se apuca de un lucru ce implica probabil acea teamă resimţită de toţi creatorii, chiar cei mai orgolioşi, la gîndul de a nu putea satisface .189 întrutotul speranţele ce se îndreaptă către el, nu rămî

nneobservate de adversarii guvernului republican. Reversul evenimentelor să«l fi convins, oare, că e zadarnic să se mai continue lupta? Să se încline, oare, şi el, pasiv, în faţa faptului împlinit? S<a zvonit chiar că Picasso ar fi trecut de partea lui Franco. Picasso va protesta cu indig» nare împotriva acestui zvon, mai tîrziu, întrfo declaraţie publicată la New York cu prilejul expoziţiei pictorilor spanioli republicani: «Războiul spaniol este lupta reacţiunii împotriva poporului, împotriva libertăţii. Toată viaţa mea de artist n<a fost decît o luptă neîntre» ruptă contra reacţiunii şi contra uciderii artei. Cum s«ar putea crede că aş fi, chiar şi pentru o clipă, de acord cu reacţiunea şi cu răul ? »

Ceva mai tîrziu va spune iarăşi: « Am crezut totdeauna, şi cred şi acum, că artiştii care trăiesc şi lucrează cu valori spirituale nu pot, nu trebuie să rămînă indiferenţi în faţa unui conflict în care sînt puse în joc cele mai înalte valori ale omenirii şi civilizaţiei». Dar, oricît de ferme ar fi aceste convingeri, oricît de neclintită ar fi în el dorinţa de libertate absolută, are nevoie de o nouă zguduire, de o răvăşire puternică pentru a face să ţîşnească vîna sa creatoare. La 28

aprilie, oraşul Guernica este distrus de bombardierele germane, victimele sînt femeile şi copiii surprinşi de o moarte năprasnică, primul masacru, al inocenţilor din vremurile noastre Este noua înfăţişare a războiului dată la iveală, este unirea tuturor forţelor răului scoasă la lumină, este eşecul democraţiilor şi, de fapt, începutul prăbuşirii lor finale

Impresia fulgerătoare produsă asupra lui Picasso de această veste se traduce prin furia cu care el se apucă de lucru. Marea compoziţie pe care o face pentru pavi» lionul spaniol va fi intitulată *Guernica.* Zervos confirmă: « Primul stadiu al tabloului a fost conceput în exaltare ». La 1 mai, Picasso îi arată lui Sert desenele în creion pe hîrtie albastră conţinînd o schiţă rapidă a temei centrale, alături de detalii mai conturate, ca magnifica schiţă a calului mugind, prăbuşit. Asemeni unui motor ambalat, lucrul progresează aşa cum numai în furia creatoare a lui Picasso poate să progreseze Dar nu e nici pe departe vorba de o improvizaţie a unei forţe dezlănţuite. E o muncă tenace, îndîrjită, ce îmbină violenţa cu minu< ţiozitatea, clocotul invenţiei cu o nemărginită răbdare.

Liniile mari ale compoziţiei au ţîşnit dintr<o singură viziune, dintr<o singură zvîcnire, dar ele aveau să se modifice încetul cu încetul pe _parcursul lucrării, în sensul unei despuieri din ce în ce mai riguroase, al unei simplificări ce stăpîneşte elementul emotiv. Picasso vrea să<şi pună în joc toate mijloacele sale, să nu lase nimic la întîmplare. S<au numărat pînă la o sută de studii pentru şi în legătură cu *Guerruca.* Publicate în mare parte, ele sînt ghidul cel mai revelator, cel mai sigur al procesului creator la Picasso. Dacă nu s«ar şti nimic altceva despre el, privind studiile pregătitoare pentru această mare compoziţie am avea o cuprindere completă a felului său de a concepe o operă şi de a o executa, a chinurilor şi bucuriilor lui, a eforturilor adesea disperate şi a încîntării în faţa soluţiilor găsite, împrejurări deosebit de favorabile au contribuit ca să putem urmări această muncă zi de zi, să avem astfel o biografie a lui Picasso însuşi şi în acelaşi timp mono» grafia unei opere.

Dora Maar e alături de el în timpul cît pictează *Guerruca* în atelierul din rue des Grands»Augustins. Ea înţelege de la început importanţa evenimentului la care îi este dat să asiste. Foarte repede, la opt zile

după ce Picasso s<a apucat să lucreze, are fericita idee de a fotografia stadiile succesive, de a arăta felul cum el a ales diferitele elemente picturale, căutarea zbuciumată a celei mai bune şi mai concise expresii a acestei viziuni ce i»a apărut în viitoarea unui încrîncenat sentiment de compasiune. Graţie acestor fotografii şi a numeroaselor schiţe publicate, avem impresia de a fi pătruns în ate» lierul lui, fără ştirea şi iară voia sa. Calul rănit de moarte, pe careri plasează în centrul compoziţiei, îl preocupă în primul rînd. Printre studiile făcute a doua zi după eboşa iniţială, capul animalului este pictat în camaieu , răgînd, cu o asemenea expresie de groază că Barr ha considerat, în opera lui Picasso, drept viziunea care se şterge cel mai greu din memorie. Unul dintre accentele principale ale cumplitei drame este redat prin mama îndurerată, cu copilul mort pe cared strînge în braţe. Picasso o imaginase la început coborînd, împleticindu»se, pe o scară din casa ce se năruie şi din care ea n<a putut salva decît micul cadavru. Două zile mai tîrziu, imaginea se precizează definitiv, cu enormul cap dat pe spate, cu gura căscată întnun urlet de durere, gură din care iese afară limba ascuţită; trupul prăbuşit pare al unei paiaţe sfărîmate. Din foto* grafia făcută de Dora Maar, la 11 mai, reiese că ansamblul enormei pînze (3,50 m X 7,30 m) era atunci schiţat. Picasso a modificat numai poziţia calului, al cărui cap este doborît lîngă cel al războinicului istovit ce pare înspăimîntat de ţipătul năprasnic al animalului care răsfrînge parcă ţipetele omeneşti. în timp ce picta pînza, continua studiile detaliilor, ca, de pildă, acel cap de taur cu buze omeneşti şi cu trăsături napoleoniene, liniştite. Multe schiţe sînt făcute în creion colorat. Picasso se gîndeşte să termine în culori pînza schiţată în camaïeu. Dar efectul tabloului este de pe acum atît de puternic, încît prietenii lui se străduiesc săd facă să renunţe la acest gînd. Spre a<şi da seama de aportul culorii, Picasso încearcă să introducă colaje. într;o fotografie a Dorei Maar se văd bucăţi de hîrtie cu dungi sau cu floricele, folosite pentru a reda rochiile, iar pe capul femeii din dreapta un şerveţel de hîrtie figurează

Picasso constată că în felul acesta forţa evocatoare a tabloului este vădit diminuată, însă nu renunţă decît şovăind să se lipsească de culoare. A decupat o lacrimă

roşie pe care o plimbă pe pînză sub ochii victimelor, în cele din urmă a ataşat<o la ochiul taurului. Dar acest semnal roşu e de prisos. îl înlătură — cu părere de rău — şi, după obiceiul lui de a glumi pe seama propriilor sale elanuri emotive, îl numeşte « lacrima furişă ». Cînd tabloul este expus, îi spune lui Bergamin: « Lacrima asta va fi păstrată într»o cutiuţă şi măcar în fiecare vineri va fi lipită sub ochiul taurului ».

în primul proiect al lui Picasso, scena era situată în aer liber, avîndîn centru un soare uriaş pe care se conturează pumnul răzbunător al războinicului în pînza redusă la o scenă de interior, conturul luminii devine oval, pentru a lua în cele din urmă aspectul unui ochi gigant, cu un bec electric la mijloc.

Dar el continuă să transforme pînza în sensul unei evoluţii spre o simplificare din ce în ce mai riguroasă, sacrificînd un simbolism facil sau efectele decorative la care se oprise, un moment, într«o serie de studii de ochi în formă de flori, noduri sau peşti, cu gene ca nişte firi» şoare de iarbă. Pentru capetele de femei, Picasso a folosit modelele ce«i sînt familiare. Mama îndurerată din stînga şi cele două femei din dreapta au trăsăturile Măriei» Thérèse Walter, cu nasul coborînd în linie dreaptă de la frunte, cu falca puternică şi cu şuviţele lungi de păr. Profilul frumos al femeii la fereastră, ţinînd lampa în mînă — acea lampă ce indica despărţirile din rue La Boétie — este al Dorei Maar. Dar oricît de familiare i«ar fi trăsăturile pictate sau sculptate de atîtea ori, el le desenează neîncetat în atitudinea imaginată pentru lucrarea sa, reflectînd paroxismul durerii. în ultimul stadiu al lucrului, femeile sînt desenate plîngînd, cu obrajii brăzdaţi de lacrimi, înăbuşindu«şi suspinele, sau cu gura strîmbată de sughiţuri Pe pînza definitivă însă, plînsetele femeilor au fost şterse, ochii înşişi căpă« tînd forma unor lacrimi.

După sacrificarea multor detalii, *Guernica* se desprinde aproape monocromă din penumbra unui gri albăstrui. Pînza este pictată în planuri mari, aproape fără relief, dar aceste planuri se succed atît de judicios încît creează, fără nici un recurs la perspectivă, o adîncime fictivă, ca şi cum s«ar sfirşi în însăşi inima nopţii, şi sînt atît de fin nuanţate încît nu dau impresia că au fost lipsite de culoare, ci mai degrabă că au pierdufco, suptă de penum« bră, acea penumbră a catastrofei.

Picasso şi<a plasat interpretarea aceasta a dramei într«o întunecime de Apocalips. Dintr«o lume pustiită de crimă n<a mai rămas decît o pasăre schematică prăbuşită pe o masă şi con« tururile vagi ale unei flori desenîndu«se peste mîna războinicului, lîngă rămăşiţa spadei lui. Expusă în iunie 1937 la Pavilionul spaniol, *Guernica* a fost considerată imediat ca fiind opera cea mai răscoli« toare a secolului XX. Ea a suscitat comentariile cele mai diverse şi mai contradictorii. Mutismul lui Picasso asupra sensului lucrării lui, ce i se părea că n«are nevoie de nici o explicaţie, a dat curs liber tuturor speculaţiilor. Unora, tabloul li s«a părut prea limpede; altora, prea obscur. Directorul Muzeului Metropolitan, Taylor, i«a reproşat, după spusele lui Barr, banalitatea unei evidenţe subliniate şi ha comparat cu poemul lui Tennyson: *Şarja brigăzii uşoare.* Alţi critici au găsit că Picasso s«a exprimat aici într«un idiom intelectual, sofisticat, « inac« cesibil înţelegerii omului mijlociu », şi hau învinui

tcu degetul cel mare lipit de palmă şi cu degetul mic ridicat parcă în faţa unei enigme.

Chiar cei care refuză să admită viziunea particulară a lui Picasso, legile deformărilor lui, îşi pot pune întrebarea dacă ororile de la Guernica ar putea fi redate prin alte mijloace decît ale lui Ssa scurs mai bine de un veac şi un sfert de la *Dos de Mayo,* lucrare executată şi ea întrmn elan de furioasă compătimire. Diferenţa de optică corespunde distanţei în timp ce separă iataganele însîngerate de bombele incendiare, şi o şarjă de cava» lerie de avioanele ce atacă noaptea. Tabloul lui Goya cu meritul lui de a reda o întîmplare văzută, de a prezenta un eveniment real, a fost tot atît de revoluţionar, în raport cu pictura istorică a timpului său, pe cît este *Guernica* în comparaţie cu *Dos de Mayo.* Ca şi capodopera lui Goya, *Guernica* este o anticipare a ororilor ce vor veni Picasso a prins rădăcini atît de adînci în timpul său, încît simte pămîntul tremurînd de zguduiturile viitoare. Oglinda deformată a *Guermcăi* a captat adevărata înfăţişare a lumii noastre răvăşite. E în opera lui Picasso o polivalenţă ce constituie o trăsătură sociologică reve< latoare a vremii noastre. Criticii, care hau reproşat că a pictat un tablou « inaccesibil înţelegerii omului mijlociu », pornesc de la presupunerea că nivelul cel mai coborît este singurul inteligibil pentru gustul popular. Raportul dintre mase

şi artă sînt, totuşi, mult mai subtile. în expoziţia din 19JJ de la Paris, pe banchetele înşirate în faţa *Guermcăi* se vedeau contemplatori tăcuţi, emo» ţionaţi, cu aceeaşi expresie pe chipuri ca şi vizitatorii ce privesc în tăcere *Madona Sixtinâ* din muzeul de la Dresda sau *Rondul de noapte* de la Rijksmuseum. S»a mai încercat să i se aducă lui Picasso învinuirea că nu şi<a precizat destul de limpede poziţia faţă de Franco, în timp ce lucra la *Guernica,* zvonurile despre adeziunea lui la guvernul franchist continuau încă să circule, în aşa fel încît pictorul a fost nevoit să declare că, în opera lui, el îşi exprimă fără ocol ura faţă de « casta militară ce»a aruncat Spania întrmn ocean de suferinţă şi moarte ». în aceeaşi declaraţie, protestează cu vehemenţă împotriva afirmaţiilor răspîndite de fasciştii spanioli cu privire la distrugerea operelor de artă. Toţi martorii străini care vizitau Spania erau unanimi în a recunoaşte « marele :! t5 respect al poporului spaniol înarmat faţă de imensul să
upatrimoniu artistic». Avioanele franchiste sînt acelea care au bombardat Prado şi oamenii din miliţia populară sînt aceia care au salvat, cu riscul vieţii lor, comorile de artă. «Nu poate fi îndoială asupra acestei chestiuni », afirmă Picasso, mîniat. La Salamanca, un conducător franchist strigă: «Moarte intelectualilor! »; la Granada, Garcia Lorca este asasinat. Picasso, oricît de refractar ar fi luării unei atitudini publice, repetă apelurile sale spre a trezi conştiinţa lurflii. Chiar înfrîngerea pe care o presimte ineluctabilă unn slăbeşte eforturile. Ele iau forma unui ajutor material pentru populaţia atît de greu încercată. Spre a putea da acest ajutor, se vede silit să vîndă tablouri pe care voia să le păstreze. Unul dintre spaniolii însăr» cinaţi cu distribuirea alimentelor, Juan Larrea, afirmă că Picasso a donat patru sute de mii de franci pentru aprovizionarea cu lapte a copiilor înfometaţi şi că mai tîrziu şi«a conntinuat donaţiile spre a veni în ajutorul intelectualilor, fără a mai vorbi de ceea ce el distribuia în jurul său.
A dat ajutoare şi refugiaţilor pe care înfrîngerea i«a obligat să se strămute în Franţa. Contribuţia lui lua uneori forme neprevăzute, în care se manifestau sensii bilitatea şi umorul său specific. Cînd în primăvara lui 1939« este orgnizată la Paris o expoziţie cu lucrări ale

pictorilor spanioli în exil, Picasso, povesteşte Larrea într«o scrisoare către Barr, se opreşte în faţa unui tablou lamentabil, un fel de carte poştală mărită, şi4 cumpără la un preţ ridicat. Unui prieten care se mira de acest lucru, Picasso se mulţumi săi explice că nimeni altul în afară de el nu har fi cumpărat. «Mîndria pictorului căruia i se cumpărase tabloul este imposibil de descris », conchide Larrea.
Terminarea *Guernicăi* nu ha eliberat pe Picasso de zbuciumul încercat în timpul lungilor săptămîni de lucru. Zguduirea care ha aruncat în vîrtejul creaţiei, tensiunea ce n*a încetat de a<l ţine încordat persistă, chiar şi după ce febra execuţiei a scăzut. Picasso continuă să se gîndească la ororile de la Guernica, să picteze coşmarurile pe care nu le<a încorporat în tabloul său — de pildă femeile plîngînd — ca şi cum ar fi avut impresia că tragicul operei nu mai putea să fie depăşit. Pare a nu se despărţi de această temă decît cu regret, nu încetează de a aşterne şiroaie de lacrimi pe obrajii
personajelor, urmăreşte scurgerea lor cu o curiozitate am spune detaşată şi sub peniţa sau sub penelul lui aceste şiroaie capătă un aspect ornamental. Faţa Dorei Maar este cea pe care aceste plînsete o defor» mează cu o ferocitate din ce în ce mai mare. Sensibilă, exuberantă şi în acelaşi timp reţinută, excesivă dar stăpînindu'şi izbucnirile proprii, Dora Maar are acea pudoare în manifestări, caracteristică celor care îşi cunosc bine firea. Aceste două fiinţe, înzestrate cu acelaşi temperament vulcanic, trăiesc, în intimitatea lor momente cînd se ciocnesc violent. Picasso resimte uneori un fel de furie surdă de a se şti dominat de pasiune. Dora Maar e conştientă, totuşi, că nu are o putere reală asupra lui, că acea privire pătimaşă aţintită asupra ei rămîne totdeauna lucidă, chiar în clipele de mari desfă» ţări. Ea însăşi se înfurie repede, trece prin clipe de deznădejde, de suferinţă absolută, în care se manifestă ereditatea ei slavă. Sub răscolirea mîniei, urîţit de plîns, frumosul chip al femeii pe care o iubeşte i se pare lui Picasso şi mai atrăgător. în nesaţul cu care o studiază este parcă plăcerea unei ameţeli pe marginea unei prăpăstii. Ea are gura deschisă, pătrată, cu gingiile dezgolite, dinţii sănătoşi, limba ascuţită, sprîncenele încruntate iau forma unor spice, ochiul mînios se crispează, lacrimile curg de<a

lungul obrajilor umflaţi de plîns, un muşchi al feţei i se mişcă uşor ca şi cum ar fi încă zgîlţîit de un strigăt O batistă şterge în zadar lacrimile ce curg fără încetare. Iritarea femeii e şi mai mare ştiin» duise observată. Dora Maar este însă artistă şi cunoaşte această dualitate a unei emoţii trăită şi totodată privită din exterior. Se consideră privilegiată, chiar cînd e aruncată drept pradă coşmarurilor, deoarece le vede transfigurate în opera de artă.

Picasso o pictează pînă şi în culmea mîniei, cînd se revarsă din ea toate răutăţile. Dezlănţuirea acestor *Femei care plîng* atinge punctul culminant în tabloul pictat în octombrie 1937 (colecţia Roland Penrose, Londra). Violenţa coloritului pare aici un fond sonor de suspine ce se răspîndesc de<a lungul pînzei. Aşezată întrmn fotoliu de un roşu violent, tînăra femeie, pradă deznădejdii, e îmbrăcată ca şi cum ar fi venit în vizită, cu o pălăriuţă roşie pe cap şi cu o floricică albastră l!47 înfiptă în calotă. Aceste rochii şi pălării ce par atît d

efireşti pentru eleganţa modelului său, Picasso le<a inventat în cea mai mare parte cu o grijă pentru detaliu ce se opune învălmăşirii formelor umane, iar aceste pălărioare complicate apar în tablourile lui atunci cînd Dora Maar nu le mai poartă; ele par a fi singurul amănunt ce a supravieţuit unei lumi prăbuşite. Spicele sprîncenelor se ridică în accent circonflex spre cuta adîncă ce brăzdează fruntea; orbitele, care au luat forma unor mici cupe lunguieţe, proiectează ochii cu gene lungi şi dese, ochi cu adevărat ieşiţi din cap, după cum se spune în popor; sub prismele verzi şi violete ce marchează profunzimea orbitelor, lacrimi mari curg pe obrajii brăzdaţi pînă la micul nod ce figurează urechea, de»a lungul nasului înfipt în profil pe o faţă văzută pe trei sferturi, gura se strînge, pătrată, dinţii muşcă furios o batistă, spre a înăbuşi icnetele ce urcă din gîtlej. Rareori asemenea violenţă s<a abătut asupra unei feţe omeneşti, zdruncinată, scobită, reconstituită — foarte rău — din segmente rupte, şi, totuşi ciudat, miraculos de asemănătoare.

Cu toate acestea, femeile care plîng sînt mai mult decît un episod al certurilor pasionale din viaţa lui Picasso. Ele reprezintă altceva, ele apar în preajma anilor cesau pregătit, în deznădejde, cruzime şi

laşitate, cataclismul ce se apropia. Toate lacrimile vărsate în diferite părţi ale lumii de victimele opresiunii barbare, toate suspinele înăbuşite, mînia, revolta neputincioasă se reflectă în trăsăturile lor deformate. Dacă aceşti ani, cînd riposta unei lumi libere ar mai fi putut să stăvilească dezastrul şi cînd toate ocaziile au fost iremediabil pierdute, ar putea să se înscrie întrrnn simbol unic, s<ar alege, spre a<i reprezenta, chipul frămîntat al Dorei Maar. Chiar în transformările ce par arbitrare, Picasso este călăuzit parcă de ideea interpretării intime a timpului nostru. Cassou semnalează acest acord tainic, pomenind de «fărîmiţarea omului contemporan, de strivirea lui sub greutatea constrîngerilor sociale despre care vorbesc mereu sociologii şi moraliştii, dar un diagnostic asemă* nător este dat omului de tablourile lui Picasso ». Orice forme, şi oricît de diferite, ar fi căpătat la el neliniştea, ea rămîne, de<a lungul întregii sale aventuri creatoare, semnul ultragiului pe care timpul notstru ha adus speţei

Repartiţia formelor înzestrate cu un relief accentuat după o optică circulară a devenit în asemenea măsură o lege plastică la Picasso, încît, la începutul anului 1938, o pictează ca şi pe Dora Maar şi pe fiica sa Maia, în vîrstă atunci de doi ani şi jumătate. Fetiţa nu are nimic din graţia aceea gingaşă careJ încînta la fiul său pictat la aceeaşi vîrstă. Ea este aşezată, cu picioruşele încrucişate, ţinînd pe genunchi o păpuşă îmbrăcată în marinar, iar braţele şi mîinile ei par să repete gestul jucăriei. Capul, mult prea mare faţă de trupul mic, e un cap de adult, ochii cu privirea apăsată sînt distribuiţi printre trăsă* turi, gura are un aer supărăcios şi totodată ironic, înfăţişarea ei blondă e redată, ca şi la mama sa, prin verdele părului şi prin verdele luminos al cărnii Copila se detaşează pe un fond alb, insistentă, ameninţătoare aproape prin acea forţă calmă ce emană din ea. în fetiţa exuberantă care a devenit Mala, cu acea vitalitate ce creează un gol în jurul ei, regăseşti trăsăturile copilului. Semănînduri mamei prin colorit, ea îi seamănă foarte mult tatălui ei prin această afirmare categorică a prezent

După efortul şi răscolirea pe care i le<a impus *Guernica,* Picasso caută un moment de odihnă la Mougins, în vara lui 1937. Este însoţi de Dora Maar şi de marele lui ogar afgan, un animal slab, costeliv, cu

botul ascuţit ce adulmecă pămîntul şi cu urechile acoperite de un păr lung, făcîndude să semene cu nişte aripi frînte. Animalele cotinuă să joace un rol mare în viaţa artistului şi acest cîine mare ce poară numele unui munte din ţara lui, Kazbek, îi e deosebit de drag. Dar, dacă Picasso îşi făgăduise în cursul acestei şederi în Sud o uitare, măcar şi trecătoare, o destindere în arta sa, speranţele aveau său fie înşelate. Este obsedat mai departe de femeile care plîng. E asaltat de noi coşmaruri La Mougins pictează halucinanta *Femeie alâptînd un pitic* (colecţia d»nei Cuttoli, Paris), la fel de insolită prin alegerea subiectului ca şi prin coloritul ei; o pictează în chip de monstru rînjind, cu ochii zgîiţi, înecată intno fosfores* cenţă verde.

Aceste noi coşmaruri aduc cu ele o plastică nouă. Reliefului accentuat, caracteristic portretelor înfă» 349 ţişînd pe Dora Maar şi Maia, i se substituie gustul pentru suprafaţa fărîmiţată, pentru aplaturile tăiate în interiorul formelor, pentru oroarea debitată, ca să spunem aşa, prin fragmente ornamentale, de cea mai intensă stridenţă a coloritului. Acest gust al decoraţi» vului se observă într»o încercare curioasă, o pînză imensă acoperită de liîrtii lipite: *Femei făcîndutşi toaleta,* proiectul unei tapiserii ce n«a mai fost executată. Pentru a sugera feţele femeilor, Picasso decupează hîrtii înflorate, cu dexteritatea de care, copil fiind, dădea dovadă atunci cînd decupa animale şi omuleţi spre a le amuza pe verişoarele lui. E în acest joc transpus la o scară uriaşă o plăcere de a meşteri, o căutare artizanală a echilibrului materiei, un fel de glumă scrîşnitoare. O altă tendinţă generală predomină acum la el, prin supunerea suprafeţei la tortura unei fragmentări din ce în ce mai pronunţate. Ea se traduce în desenele sale prin linii interioare ce năpădesc figurile ca o pînză de păianjen, linii drepte ce se întretaie, ochiuri ale unei plase multicolore ce devin curbe, volute, spirale, o ornamentaţie ce se inspiră dintrnin folclor necunoscut, dintr»o artă populară primitivă. Portretele pe care le pictează în acest moment se înrudesc cu feţele unor triburi barbare, feţe brăzdate de semne războinice, sau cu măştile mexicane. Unii au văzut aici influenţa lui Arcimboldo, descoperit şi pus la loc de cinste de către su »• ■•
r ■ ^ugnţglg exercitate
asupra

işti. Dar oricare ar fi
lui Picasso, la el se produce

acum o derută a
materiei , noi, alcătuită din fragmente colorate, asamblate în felul cum le*ar face unul care brodează mărgele sau împleteşte coşuri de paie.

Această distrugere se operează întrmn spirit de o voioşie feroce. Tot ceea ce e multicolor şi împestriţat îl atrage acum pe Picasso care, conform obiceiului său de a se lăsa dominat de un impuls momentan, îşi scrie chiar şi scrisorile cu creioane colorate, fiecare frază într«o culoare diferită. Cu aceleaşi tuşe rapide, el pictează în această perioadă cocoşi, cu penajul viu, cu creasta roşie zbîrlită, cu ciocul deschis, cu limba ascuţită, scoasă afară, proptiţi cu trufie pe labele lor puternice: *Cocoşii* (colecţia Ralph J. Collin, New York). « Totdeauna au existat cocoşi, îi spunea atunci Picasso unui tînăr pictor american, dar, ca orice în viaţă, noi trebuie săi desco» 350
perim, aşa cum Corot a descoperit dimineaţa şi Renoir fetele tinere. »

Descoperind cocoşii, Picasso pictează in februarie 1938 *Fata cu un cocoş,* un cocoş cu labele legate, ce se zbate pe genunchii ei, cu ciocul furios, cu ochii plini de răutate. Monstrul cu faţa imensă ce ţine pasărea nu este mai puţin feroce: are ochii spre creştetul capului, un ochi din profil se izbeşte de unul văzut din faţă, iar gura mare, văzută din faţă intram profil gigantic, îi e deschisă ca pentru a scoate un ţipăt strident. Această tendinţă de descompunere a feţei prin linii interioare caracterizează un alt *Portret al Aiaîei,* cu chipul lunar înzestrat cu reflexe sub forma de soare, şi trădînd aceeaşi insistenţă ornamentală subliniată de desenul rochiei ecosez şi de bereta cu panglică în dungi. Trup omenesc şi obiecte, totul se amestecă într<o singură imagine, asemenea arabescurilor dintno tapiserie. în cursul verii petrecută din nou la Mougins, Picasso duce la extrem plăcerea îmbinării tuturor elementelor. în micul tîrg, locuitorii au pasiunea susetelor. «Toată lumea se plimba sugînd, bărbaţi, femei, copii », relatează Dora Maar. Ceea ce4 miră şhl amuză pe Picasso. El va face din aceasta leit«motivul desenelor şi tablourilor executate la Mougins: ca în *Copil sub scaun* cu capul lui enorm, ca în *Femeie cu susetâ* cu

nările ei nemăsurate, cu limba ascuţită şi pofticioasă, ca în bărbatul cu tricou vărgat. Pălăria acestuia este din paie împletite, ca şi scaunul sub care s*a ascuns copilul, dar şi bărbatul şi copilul par făcuţi din împletituri de paie, ca şi cum în vara aceasta Picasso şi<ar fi adus într<adevăr aminte de acea *Vară* a lui Arcimboldo, reprezentată printrnm bărbat construit din snopi de grîu. *Bărbat cu susetâ* (colecţia Walter P. Chrysler Jr.) este urmat imediat de un altul, tratat ca într*o broderie de perle ce redau la fel de bine marginile cu franjuri ale pălăriei, ca şi barba zbirlită a vagabondului Motivul susetei face cîtva timp parte din această mitologie cotidiană dragă lui Picasso. Micul obiect se înscrie, cu forma lui ascuţită, în universul de atunci al artistului, fragmentat, dungat, aşa fel că părul este tratat în formă de aşchii subţiri, sprîncenele ca nişte spice, gura în vergi, muşchii feţei în spirale, degetele ca nişte morcovi, sfîrcurile sinilor :!r>l în chip de biberoane sau de stele.

Noi monştri se ivesc din aceste îmbucătăţiri picturale. Un profil cu nări de cal, împletit din fire de stuf în spirale strînse, are deasupra o absurdă pălărie brodată. Monştrii au de asemeni două romboide enorme în loc de nări, sîni făcuţi din broderii rustice, o faţă în formă de corn, sau asemănătoare unui petec de stofa răsucită, părul rar în coadă de cal. Toate violenţele se exercită aici, ca sub impulsul unei furii stăpînite. Din cînd în cînd însă, modelul învinge, fără 1

lui parcă, martorul la
Dorei Maar cu pălărie pe
care este supus. Portretul
cap, cu o mînă înmănuşată sprijinită de obraz, cu partea de sus a feţei scăldată de o umbră din care răsare albul ochilor, pare a exprima deopotrivă puterea modelului şi tensiunea pictorului său halucinat.

în mod curios, acţiunea de fragmentare, de schimbare a materiei, nu atinge naturile moarte pe care le pictează în această perioadă. Două dintre ele dau, totuşi, întreaga gamă a diversităţii de care dispune, amîndouă tratînd un subiect aproape identic, un cap de taur alături de o luminare aprinsă, sau de o paletă cu pensule aşezată pe o carte deschisă. Una este pictată în mari planuri luminoase puse în contrast cu capul negru de taur în desen liniar clasic. în celălalt

tablou, capul de taur se ridică, sculptural, pe un soclu, cu nările prezentate în acelaşi timp din faţă şi din profil, cu ochii depărtaţi Plasticităţii obiectelor îi corespunde violenţa coloritului ca şi cum într«adevăr luminarea aprinsă, cu micul ei triunghi de lumină verde jad, ar cufunda tabloul Intram ecleraj artificial. Capul de taur de un roşu violent şi de un portocaliu intens se detaşează dintrnm fond albăs* trui, verzui, rece, şi dintrmn violet acidulat. Această perioadă de fărîmiţare picturală, de colorit strident, atinge punctul culminant în lucrările din vara lui 1938 şi trece o dată cu ele. Vară tulburată de rumo* rile războiului, cînd conflictul e gata să izbucnească. Picasso părăseşte în grabă Sudul şi se întoarce într<o noapte la Paris. « Ca şi cum pacea îi era absolut necesară celui ce nu poate trăi fără lupte, Picasso se temea de război, deoarece acesta ar putea să<i tulbure lucrul », scrie Sabartés. Tratatul de la München aduce acea uşurare înşelătoare, acea amînare ce agravează forţa destructivă a viitorului conflict. Picasso străbate gîfîind aceste zile de panică. El are totuşi o mare putere de 352
stăpînire asupra sa, un fel de a<şi amăgi neliniştile proprii, ca şi suferinţele fizice, despre care Sabartes vorbeşte într<o relatare impresionantă. Sosind într<o zi de decembrie la prietenul său, în rue La Boitie, îl găseşte în prada unei acute crize de sciatică. Orice ştirbire a plenitudinii lui fizice îl afectează adînc pe Picasso; în el dăinuie în permanenţă teama de boală şi groaza de moarte. Dar izbuteşte « să se adapteze durerii sale, povesteşte prietenul lui, îşi conduce gesturile cum ar conduce liniile unui desen, jucîndmse de<a v<aţi ascunselea cu materia, pînă cînd o domină». Se stră* duieşte să<şi potolească nervii, ca şi cum ar domestici un animal, şi prietenul lui, văzîndu«l cum luptă cu durerile, îşi aminteşte: «De cîte ori nu Uam văzut încăierîndu«se cu un cîine întărîtat, şi făcîndu<şi<l pînă la urmă prieten? »

Vine Crăciunul, cu blînda noapte spaniolă care le aminteşte prietenilor toate Crăciunurile petrecute în familiile lor la Barcelona. Picasso se mişcă încă destul de greu. Dar în această noapte, cînd amintirile îl năpădesc, îl desenează pe prietenul său pe un petec de hîrtie ce ua căzut în mînă. Sabartes îi spusese o dată: « Mi<ar place să am un portret al meu, cu guler plisat şi

o pălărie cu pene pe cap, în genul seniorilor din secolul al XVhlea ». în rezerva şi pudoarea mîndră a lui Sabartes era într< adevăr ceva de hidalgo. «Am să te fac într<o zi aşa cum doreşti», îi promisese Picasso. în acea noapte de Crăciun, îl desenează într*adevăr, cu un guler larg şi beretă cu pene, în trăsături pline de virtuozitate, ca şi cum n<ar simţi nici o jenă în mişcări. Dar Picasso nu e mulţumit de ceea ce a făcut. A doua zi, îi arată prietenului său, spre surprinderea acestuia, alte două desene executate în ajun din memorie, unul înfăţişîndu4 cu un mare guler încreţit, celălalt într*o rasă monahală, cu braţele încrucişate, cu silueta epurată la extrem, de o asemănare izbitoare. Picasso se însănătoşeşte repede. Cuprins parcă de înfri» gurarea creaţiei după această întrerupere a lucrului, se lansează numaidecît în noi experienţe, în încercări de gravuri colorate, în care pune, ca în tot ceea ce n<a încer» cat încă, o mare pasiune dublată de o infinită răbdare. Urcă în fiecare zi colina Montmartre, ducîndu«se la :î53 Lacourriere, profund interesat de partea manuală a
lucrului, înverşunîndu»se să obţină tonuri la fel de proaspete, ca şi cum ar lucra cu pensule şi culori, încer* cînd cea mai bună hîrtie spre a căpăta efectul dorit. Şase capete de femeie redau în chipuri diferite trăsăturile Dorei Maar. O gravează calmă, din faţă, cu ochii limpezi, impresionanţi, pe o figură închisă, apoi din profil, cu un nas cu nări duble, accentuînd imensitatea ochilor, cu frumoasa ei gură îndurerată; îi construieşte înfăţi» şarea din planuri dreptunghiulare, pline de crestături ceri dau un aspect de făptură diabolică. O pictează tot cu deformări halucinante în *Femeia cu părul negru* din 29 martie 1939. Faţa ei albă, scăldată în umbre albastre şi înfiptă pe un gît roşu, se detaşează puternic pe fondul galben, iar roşul şi albastrul rochiei sfîrşesc prin a da modelului aspectul unei zeiţe aztece. Dora Maar este de asemenea una din numeroasele femei pe care le reprezintă culcate, cu o carte în mînă. Dar poate că niciodată cea mai paşnică dintre ocupaţii n»a dat naştere unei imagini atît de tulburătoare. Tînăra femeie e ghemuită pe canapea, cu mişcări de focă, din curba braţului ţîşnesc sînii foarte rotunzi, între învă< luirea coapselor se ivesc doi pantofiori mici. Micul trup răsucit e dominat de un cap foarte mare, nasul e redat din profil, ca şi bărbia, un

ochi e văzut din faţă, iar celălalt, din profil, priveşte cartea, şi în această suprafaţă îngustată se desenează o frumoasă gură palidă, între» deschisă, cu /un contur nevinovat şi blînd. Neliniştitoarea creatură, provocatoare prin tandreţea şi abandonul ei, pare a urmări ea însăşi efectul acestei provocări Deasupra canapelei se află o fereastră, ale cărei giurgiuvele fac impresia unor zăbrele puse acolo de gelozia bărbatului pentru diabolica lui prizonieră.

Epoca este plină de nelinişti, dar Picasso, ca şi cum ar vrea să«şi asigure stabilitatea, se instalează definitiv în rue des Grands«Augustins. Are multe cheltuieli, intro» ducînd încălzire centrală, spre a face locuibile cele două etaje ale clădirii, lucrătorii umplu casa. Se hotărăşte de asemeni să instaleze la el acasă un atelier de gravură, aduce de la Boisgeloup vechea presă şi toate celelalte materiale. Acest proiect necesită o instalaţie electrică specială. Lacourriere supraveghează amenajarea atelie» rului, pentru ca nimic să nu lipsească. Vollard trece deseori pe acolo, entuziasmîndu»se de planurile de 354 tipărire a gravurilor la care visează Picasso. Pe la sfîrşitul lui iunie, totul este în sfîrşit pus la punct. Lumea se leagănă într*o pace în aparenţă imperturbabilă. Dar creaturile diabolice ale

lui Picasso par să prevestească furtunile zilei de mîine. *Pisica care a prins o pasăre* (din 22 aprilie 1939) se înalţă ameninţătoare în pragul vremurilor ce vor veni. « Da, subiectul m<a obsedat, nu ştiu de ce », spune Picasso. Botul ascuţit al animalului, cu ochi inegali, fosforescenţi, este încă al unei pisici, dar trupul acesta ghemuit, gata să se repeadă asupra prăzii,

este totodată încarnarea unei puteri a răului ce se ridică din măruntaiele pămîntului

retrospective menite să constituie apoteoza unei creaţii. La ij noiembrie urma să se deschidă la Museum of Modern Art din New York expoziţia intitulată: «Patruzeci de ani de artă» ce trebuia să consacre definitiv reputaţia lui Picasso în Statele Unite. «Art Institute» din Chicago colaborează cu New Yorkml, toate muzeele americane, toate galeriile, toţi colec» ţionarii au trimis lucrări, multe tablouri din colecţiile particulare din Europa au. şi ajuns la New York, altele sînt, în această toamnă a lui 1939, în drum spre Statele Unite. Expoziţia este pregătită de multă vreme Picasso a găsit în directorul de la Museum of Modern Art, Alfred H. Barr Jr., care întocmeşte catalogul, interpretul său cel mai conştiincios şi cel mai înţelegător, acela a cărui strădanie va arăta drumul tuturor colaborărilor din viitor. Artistul a trimis multe tablouri din colecţia sa
nul 1939 este prevăzut pentru una din acele

A

Eroprie şi chiar pe acelea de care se desparte cu regret, 'nele sculpturi au fost turnate în bronz, anume pentru această ocazie. Dar, în momentul cînd se deschide expoziţia, sosirea unor tablouri a fost întîrziată de evenu mente: în Europa a izbucnit războiul, în acelaşi an moare mama lui Picasso. Ea moare în vîrstă de optzeci şi trei de ani, departe de el, la Barcelona, unde nu se poate duce s<o vadă din pricina poziţiei politice adoptată. Au trecut mai mult

de cincisprezece ani de cînd *va* pictat ultimul portret, o doamnă bătrînă, totuşi plină de maiestate şi cu privirea foarte ageră şi 366
pătrunzătoare. Corespondа cu ea. Nu«i scria atît de des cît ar fi dorit dinsa, dar bătrîna păstrase aceeaşi încredere în el, considerînd succesul, fui strălucit pe deplin meritat. O legătură profundă, făcută din rezonanţe depărtate, din trăsături de caracter comune, exista între mama lui şi el, iar fidelitatea lui de fiu spaniol era dublată de recunoştinţa pe care i<o păstra bătrînei de a<l fi încurajat mereu. Durerea lui, ca toate sentimentele sale profunde, e mută, şi chiar cei mai apropiaţi de el nu ştiu dacă se preface în mîhnirea lui, sau dacă, la acest om cu tabieturi înrădăcinate, depărtarea nu atenuase cumva întristarea.
în vara lui 1939, Sudul îl atrage, ca întotdeauna, pe Picasso. Dispune acum de toate mijloacele ca să se poată deplasa. Are maşină şi un şofer. Marcel, care va fi, de altfel, un personaj important în viaţa lui. Personalul care îl slujeşte, ca şi lucrurile de care se slujeşte îi devin indispensabile prin forţa duratei O dată introduse în viaţa lui obişnuită, ele par a căpăta un loc de neînlă» turat, de care se simte încurcat uneori, dar fără a reuşi niciodată să rupă această înlănţuire, datorată, cel mai adesea, unei simple întîmplări Instalarea sa în această vară la Antibes, care avea să joace mai tîrziu un mare rol în viaţa lui, se datoreşte tot întîmplării: Man Ray îi predă cheile unui mic apartament în palatul Albert 1. Picasso mută mobilele din încăperea cea mai spaţioasă, pentru a înjgheba acolo un atelier. Este cuprins de un fel de nerăbdare, de dorinţa de a începe o mare lucrare. Prevede, probabil, graţie perspectivei constante pe care o are asupra timpului, că liniştea necesară lucrului îi este măsurată, că ceasurile de răgaz vor fi scurte. Zdrun* cinat de doliul recent, este şi mai sensibil la ceea ce se petrece în jurul lui îi repetă lui Sabart£s, ca o explicaţie a îndîrjirii cu care lucrează: «Muncesc, ca să nu mă arunc pe fereastră». E în creaţia lui acelaşi sens al urgenţei, ca la un om hăituit. Ceea ce împiedică această disperare reală de a deveni totală, pînă la paralizarea facultăţilor sale creatoare, este un simţămînt comparabil cu acela al unui om ce se îneacă, dar care ştie că mai posedă încă destulă forţă spre a ieşi la suprafaţă. Nu este încă fixat asupra

subiectului în ziua cînd întinde pe cei trei pereţi ai atelierului o vastă pînză ce poate fi 157 tăiată cu cuţitul în bucăţi mai mici. « Picasso îşi propune să picteze ce i<o trece prin cap, fără a fi nevoit să se limiteze la dimensiunile unui şasiu», explică Sabartes. Este impregn at de atmosfera ţinutului, înainte de a se apuca de lucru. îi arată lui Sabartes punctele de pe coastă ceri încîntă, stîncile ce se afundă brusc în mare, ca pereţii unei gigantice nave de piatră, dominată de silueta impunătoare a castelului Grimaldi, ale cărui ziduri austere sînt albite de soare. Oricît de fanatic admirator al soarelui ar fi, totuşi nu lumina zilei îl atrage, ci o scenă nocturnă, ca şi cum aceste nopţi de vară i s<ar părea mai preţioase prin culorile pe care le ascund ele, decît ceea ceri oferă strălucirea zilei. O scenă de gen îi serveşte ca punct de plecare. în portul Antibes se pescuieşte noaptea cu harponul, la lumina felinarelor. Pe dig, două femei tinere privesc la pescarii care muncesc. Una, ţinînd cu mîna o bicicletă, are trăsăturile defor» mate ale Dorei Maar, cealaltă o aminteşte pe Jacqueline BretondLamba. « Era cald în seara aceea cînd ne plimbam prin port, relatează Dora Maar, şi cumpărasem cornete cu îngheţată. » Fata cu bicicletă linge, întrsadevăr, cu vîrful limbii un cornet dublu. Dar scena de gen şi anecdota nu sînt pentru Picasso decît un pretext spre a transpune, în universul lui particular, o feerie nocturnă. Pe fondul unui cer de un albastru catifelat pluteşte o enormă lună roşiatică ce»şi -strecoară lumina ca printre nişte gene. Turnurile şi acoperişurile caselor se profi» lează violet pe acest cer cald de vară; marea lăcuieşte cu un albastru verzui digul albastru, unde unul dintre pereţi luceşte verde în lumina artificială; în mica barcă, de un albastru închis violaceu, se zăresc pescarii, ca nişte fantome palide. Fiinţele omeneşti şi obiectele nu mai sînt decît semnele unei învălmăşiri de forme pe fondul unei nopţi cu clar de lună, unde umbrele ce<şi Îjăstrează transparenţa se ciocnesc cu forţa explozivă a uminilor. Deformarea pe care o suferă aspectul comun al bicicletei, cu curbele sale dansante, fluturarea braţelor, a părului, a veşmintelor, totul capătă un sens particular, totul pai re redus la o durată limitată, la o realitate abia întrezărită şi gata să se destrame. Cei care au trăit acele nopţi de august

din 1939 în Sud şi le amintesc ca fiind sfîşietoare prin blîndeţea şi frumu* seţea lor. *Pescuit de noapte la Antibes* (Museum of Modern Art, New York), încadrat în cele două părţi de pînza
albă, care face oficiul de reflector, capătă o strălucire de cristal.
Picasso lucrează cu îndîrjire. El lucrează în contra timpului. Obişnuiţii cafenelei din piaţa Victor<Massé comentează cu o nelinişte crescîndă gravele ştiri ale zilei. Toţi se agaţă de o speranţă, ca şi cum aceste nopţi de vară ar fi permanente şi la adăpost de orice atingere. Picasso pictează, parcă fără voia sa, o lume stabilă, dar gata să explodeze. Nu e decît o scenă, liniştită ca oricare alta, întrmn colţ din port, dar această scenă anunţă deja cataclismul
Ştirile devin din ce în ce mai alarmante. Picasso se adîns ceşte în munca lui obişnuită, ca şi cum ar vrea să facă din ea un scut. Primele afişe de mobilizare apar pe zidurile primăriilor. «Acum, cînd tocmai am început să lucrez», mormăie Picasso. Piaţa VictorsMassé s»a golit deodată. La cafenea nu mai e nimeni Camioane încărcate cu soldaţi trec prin oraş, şi apoi, brusc, apărarea pasivă decretează camuflarea luminilor. O noapte opacă se lasă peste Antibes. Felinarele pescarilor nu se mai clatină deasupra apei verzui Totul a fost înghiţit de tenebre. Vasta pînză este desprinsă, în grabă, din cuie. Şi urmează Parisul, cu zvonurile contradictorii, cu veştile, false ori adevărate, schimbate pe tonul confiden» ţelor tainice, cu panica smintită ce ia proporţii, cu spe» ranţele şi mai lipsite încă de temei Urmează năvala, încă din zori, la Picasso, unde aleargă toţi cei care, dată fiind celebritatea lui, îl cred mai bine informat decît ceilalţi El însuşi nehotărît şi descumpănit exercită, totuşi, o ciudată atracţie asupra şovăielnicelor şi agita» ţilor, ca şi cum le»ar transmite ceva din forţa ce»l stă» pîneşte în adîncuri Dar şi el rătăceşte ca un orb prin această lume fantomatică din ajunul unui război fără chip. Acasă şi în atelierul său împachetează tablourile, apoi le lasă aşa, începe să strîngă lucrurile, apoi lasă totul baltă. Este şi el la fel ca toţi cei care, ştiind că războiul e inevitabil, se agaţă, printr»o tresărire a instinc» tului vital, de certitudinea lor.
Parisul se goleşte. Debandada generală a început. « Fie» care despărţire părea un adio pentru totdeauna»,

îşi aminteşte Sabartés. Picasso apucă şi el drumul exodului, însoţit de Sabartés şi soţia acestuia, de Dora Maar şi !Î59 cîinele său, Kazbek. Se aşteaptă, în această noapte de i septembrie, apariţia avioanelor germane deasupra Parisului.

Ca toţi cei care se călăuzeau după experienţele din primul război mondial, Picasso a ales ca refugiu zona de pe coasta mării, ce se credea a fi la adăpost de înaintarea inamicului. Pe şoseaua spre Royan, maşina se încruci» şează cu grupuri de cai rechiziţionaţi de armată. Merg doi cîte doi, sau cîte trei, conduşi de un om pe jos. Picasso e impresionat de înfăţişarea supusă, tristă parcă, a animalelor. Durerea dobitoacelor îl mişcă totdeauna mai adînc, mai puternic poate decît aceea a oamenilor. « Par să înţeleagă, spune el, şi înţeleg că nu se duc la munca lor obişnuită. » Primele desene pe care le face la Royan, de îndată ce are un bloc de hîrtie în mînă, reprezintă cai rechiziţionaţi.

Se instalează la « Hotel du Tigre» (Tigrul) şi închi» riază' o cameră la vila « Gerbier de Joncs » (Snopul de stuf). Această cameră care servise ca sală de mese era încărcată de mobile, un bufet, un birou, etajere, măsuţe, toată amestecătura aceea de lucruri ce se îngrămădesc în unele case din provincie. « E tot atît de greu să te mişti printre mobile înghesuite, ca şi a face manevră întrmn port minat», constată Sabartis.

Picasso abia găseşte Ioc pentru pînzele, culorile şi pensulele lui. Vrea totuşi să se apuce numaidecît de lucru. « E gata totdeauna să rezolve orice problemă, fie ea cît de grea, supunîndu<se unei cure de muncă.»

Cînd îl vede pe Sabartis fară nici o ocupaţie şi agasat de lenea lui for» ţaţă, îi recomandă aceeaşi disciplină: «Scrie, dragul meu, scrie. . . Scrie orice. Scrie pentru tine dacă vrei, şi chiar dacă o vei face numai pentru tine ai să vezi cum îţi trece urîtul. . . »

Din acest îndemn binevenit s»a născut cartea pe care Sabartis a intitulat»o *Portrete* ş« *Amintiri,* cheie pentru cunoaşterea prietenului său. Dar Picasso nu se poate apăra, nici el însuşi, cu reţeta sa proprie, împotriva neliniştilor momentului. A aflat că toţi cei străini de oraş, veniţi aici după 2j august, n»au dreptul să stea în localitate, declarată zonă de frontieră. Celebritatea lui ar fi fost de ajuns ca să»l protejeze contra oricărei

inter» venţii a poliţiei, dar acest etern frondeur, acest nedis» lat respect faţă de autorităţi.
ciplinat salbatic are un cult
« Faptul de a nu se şti în
absolută regulă cu legea îl 360
tulbură atît de mult încît, în această stare de spirit, este incapabil de a lucra. » Se duce la Paris pentru a obţine permisul necesar de şedere şi se reîntoarce a doua zi. în condiţiuni ce l«ar fi dezarmat pe oricare altul, se apucă de lucru. Nu are nici măcar un şevalet. într<o zi descoperă « Hôtel des Ventes », o îngrămădire de lucruri eteroclite, un sărman tîrg de vechituri. Acest pitoresc al sărăciei şi al inutilului îl încîntă, cum îl atrăgeau altădată raitele prin magazinele cu obiecte de ocazie din la Butte. în loc de un şevalet normal, aduce de acolo unul foarte mic ce slujea drept suport la o fotografie; un obiect mai mult, în sufrageria tixită. Se abţine cu greu să nu mai aducă acolo şi alte obiecte bizare şi nefolositoare, dar care evocau existenţele ano» nime cărora le aparţinuseră înainte de a eşua în acest « cimitir al amintirilor de familie ». Una din rarele lui plăceri este să treacă prin piaţă, cu grămezile de fructe şi zarzavaturi, cu bogăţia de culori sub un cer pururea frumos. Printre primele tablouri pictate la Royan este *Matura moartă cu craniu de berbec* de la 6 octombrie (Galeria Leiris, Paris), plină de realism, cu craniul gălbui de os lustruit, aşa cum i se cumpăra lui Kazbek, alături de o halcă de carne în sînge. Condiţiile de lucru sînt descurajante. E obligat să<şi întindă pînzele pe scaune. Pictează îndoit din spate, în loc de palete, se foloseşte de scîndurele cumpărate pe stradă. Lumina e proastă, verzuie, strecurată prin frunzişul copacilor din bulevard. Cînd soarele coboară, camera se întunecă. Dar nici o dificultate materială nuri taie lui Picasso pofta aprigă de lucru. Primele ştiri despre război sînt alarmante. Polonia se prăbuşeşte sub ferocitatea neprevăzută a noii strategii. Lipsa de pregătire a democraţiilor deschide o prăpastie ameţitoare. Picasso lucrează, detaşat în aparenţă de ceea ce se petrece în jurul lui. Pictează portretele priete» nilor săi O pictează pe Dora Maar în *Femeia cu pălărie înflorată,* într<o viziune circulară, cu trăsăturile împrăş* tiate, cu ochii imenşi dominînd faţa prin tristeţea lor iremediabilă, cu gura

crispată, iar deasupra acestei măşti a durerii, pălăria prea mică, pusă cam aiurea pe cap.

Îl pictează şi pe Sabartés, în absenţa lui, sări facă o sur» .'561 priză, cu un larg guler plisat şi cu o pălărie neagră la
care e înfiptă o egretă albastră. Numai fruntea înaltă, pleşuvă şi bombată, a rămas la locul ei, restul feţei e mototolit cu violenţă ca o bucată de stofă. Nasul ascuţit pictat din profil îşi arată cele două nări, gura întno linie foarte caracteristică trage spre stînga, în timp ce ochii şi mica bărbie o iau spre dreapta. Totul în această figură este în aşa fel deplasat, încît pînă şi ochelarii pe care« poartă modelul sînt pictaţi pe dos, cu arcul mom turii întors spre partea de jos a feţei. Sabartes afirmă că Picasso nu şi»a dat seama că4 picta astfel, penelul lui urma curba sticlelor al căror ritm nu voia săd întrerupă, dar montura, cu sau fără ştiinţă răsturnată, accentuează mai mult ca orice dezordinea trăsăturilor, acea viziune pe dos a unei lumi înfrînte. Drept culme a ironiei, această faţă lipsită de orice unitate, desprinzîndu«se de axa ei — de fapt, ar fi mai potrivit cuvîntul dezaxată — este încadrată de o beretă vălurită şi de gulerul scrobit ce evocă un timp cu obiceiuri imuabile şi tradiţii conserv vate cu pietate. Omul costumat în felul acesta urcă din adîncul secolelor de stabilitate spre a se arunca în văb măşagul timpului nostru, capabil să distrugă pentru totdeauna orice permanenţă. Destrucţia umanului se accentuează la Picasso. « La Royan, expresia sa capătă altă înfăţişare », notează Sabartes.
Cei doi prieteni şisau făcut obiceiul de a ieşi în fiecare dimineaţă la plimbare, oprindu«se la cafenea; cu o sticlă de apă de fivian în faţă, Picasso ascultă ultimul comunicat Războiul putred se înteţeşte, artistul se închide în atelierul lui îngust Se nelinişteşte de faptul că pînzele se găsesc tot mai rar. Se teme atît de mult căii va lipsi materialul, încît cumpără un teanc de caiete în care schiţează liniile generale ale tablourilor pe care le pictează atunci, sau trasează ideile tablourilor viitoare. Acest veşnic neliniştit se teme că stocul de pensule, ce se găsesc de asemenea greu, i s*ar putea termina; bizuindu^se pe îndemînarea lui, se apucă să şi le facă singur; de îndată ce a făcut cîteva, încredinţat că poate să facă şi altele, se linişteşte, în ciuda bizarei acalmii a unei lumi în război, el se

preocupă de soarta tablourilor sale, răspîndite pe la diversele lui domicilii. Pe la mijlocul lui noiembrie, se duce cu Sabartes şi cu Dora Maar la Paris. Se duce de asemenea la Tremblay şi Boisgeloup pentru a pune 362 pînzele şi desenele la loc sigur, aducîndu*şi de acolo tuburi cu vopsele şi un şevalet adevărat Fosta sală de mese cea slujeşte ca atelier pare a se micşor ra din ce în ce mai mult, devine mai întunecoasă pe măsură ce zilele se scurtează. Picasso se hotărăşte în cele din urmă să închirieze un atelier şi o cămăruţă la ultimul etaj al vilei «Les Voiliers» (Corăbiile cu pînze), o căsuţă înghesuită între cele două mari hoteluri din Royan. Aici va avea o privelişte magnifică în faţa ochilor. « N<am nevoie de o asemenea panoramă numai pentru mine, spune el, dar a nu avea nimic în faţă, asta face mult.» Cînd se instalează în noul atelier, la sfîrşitul lui ianuarie 1940, stă îndelung la fereastră privind marea şi cerul împurpurat de lumina apusului. « Aşa ceva ar fi bun pentru cineva care ar fi pictor », spune el, cu un fel de invidie parcă faţă de cei care nu se simt învestiţi cu misiunea de a descompune universul. Dă impresia că ar regreta lipsa de confort din sufrageria tixită, unde trebuia să se îndoaie din spinare. începe să aducă şi aici mobile eteroclite, un fotoliu îmbrăcat în catifea verde«oliv, un altul făcut din ramuri flexibile îndoite şi împletite ca papura.

Acest fotoliu face parte din acele accesorii ce se vor impune, tiranice, în opera lui Picasso ca un unic element de continuitate. Pictează,

avîntho ca model mai ales pe Dora Maar, o serie de portrete din ce în ce mai detaşate de model, apropiindu*se din ce în ce mai mult de mască, de magia groazei Aceste *Femei şezîtid,* cu trăsături descompuse, pictate în fantome cu carnaţia bej pe un fond gri sau în stridenţa corsajelor multicolore, sînt cel mai adesea reduse la planuri liniare, în forme

geometrice infernale. Dar se întoarce şi la vechile lui figuri de prove puternic reliefate. *Femeie goală pieptăt riindw.se,* pictată în această vară la Royan, este un monui ment în măsură să exprime apăsarea atroce a epocii. Trupul care, prin curbele sale debordante, pare tăiat în lemn, este, spre deosebire de femeile pe plajă ce au cerul şi marea ca fond pentru mişcările lor de roboţi,

înghesuit între pereţi verzi, întrmn spaţiu atît de îngust căii loveşte cu coatele, cu picioarele şi cu vîrful capului. Văzut de jos, nudul aşezat pe o pernă violet întinde înainte nişte picioare uriaşe, cu tălpile enorme, pictate lili.'i aproape realist, lăsînd să se vadă bine unghiile de l

adegetele cele mari. « Picasso vrea să facă ceva adevărat, mai adevărat decît natura, scrie Frank Elgar, « atentatele lui cele mai rele la adresa figurii umane sînt reversul malefic al pasiunii sale de veracitate. » Colosala revărsare a feselor şi a pîntecului se strînge în talie prin două cute puternic marcate, crestături adînci redau coastele, sînii se ridică în sus, jumătate carne, jumătate lemn cioplit, cu sfircurile în formă de

ochi. Acest monstru se îngustează în partea de sus, segmentul capului se descompune întrnin nas întors spre dreapta şi o gură întoarsă spre stînga, ochii se izbesc de pleoapele lor înroşite. Lucrul cel mai îngrozitor la această faţă schiţată este că o nară freamătă încă în acest lemn cioplit şi că, pe suprafaţa sa, gura se întinde, netedă, roşie, de o feminitate provocatoare. Această dezbinare a trăsăturilor s<a născut o dată cu *Guerruca,* **subliniază Sidney Janis, care adaugă: « întoo mai ca războiul care s<a întins de la un conflict spaniol local la o încăierare mondială, aceste deformări, ampli» ficate, au invadat arta sa şi au inaugurat o nouă fază a creaţiei sale ».**

Picasso încearcă în acel moment o mînie surdă împotriva unei omeniri dezaxate. « Ne credem superiori animalelor, bombăneşte el, dar nu<i adevărat.» Se ridică împotriva invenţiilor omului, cum este aceea a ceasului ale cărui neajunsuri îi place să le denunţe. « Cu toate ştiinţele noastre, am ajuns să pierdem simţul direcţiei; acum nu mai avem decît un rest de instinct, atît cît trebuie ca să ducem mîna pe trup acolo unde vrem să ne scărpinăm cînd ne mănîncă. »

Neliniştea pune stăpînire pe el. A lucrat foarte mult. în afară de tablouri, a pictat în ulei, pe hîrtie, nenu* mărate schiţe, cele mai multe în grizai*. Uneori, părăsind pînza pe şevalet, a făcut mai multe eboşe pe zi. Toate acestea nu sînt pentru el decît note, deşi schiţele sînt uneori foarte înaintate. « Această acumulare de idei picturale pe hîrtie, a explicat el mai tîrziu, e un material pe care haş putea eventual folosi pe pînze, cu toate că nu e niciodată exact acelaşi lucru. » Pe măsură ce neliniştea îl cotropeşte, încetineşte lucrul. Epoca e plină de ameninţări. Se simte că războiul îşi va schimba în curînd înfăţişarea. Pe la mijlocul lui martie, Picasso pleacă împreună cu Dora Maar la Paris. « Lucrez, pictez şi mă plictisesc la culme », îi scrie lui Sabartés pe o carte poştală. O expoziţie a acuarelelor, guaşelor şi desenelor lui urmează să se deschidă la galeria M.A.I. la 19 august. întrmn Paris răsunînd de zvonuri alarmante, se simte cuprins de nostalgia calmului de la Royan. La 27, 28 şi 29 martie, trei zile la rînd, pictează numai naturi moarte. în atelierul din rue des Grands* Augustins, are înaintea ochilor piaţa din Royan cînd îi scrie lui Sabartés: «Am

lucrat Am făcut trei naturi moarte, cu peşti, cu o balanţă, un crab mare şi ţipari ». Marea ofensivă germană s¡a dezlănţuit Amploarea prăpădului abia poate fi concepută. Un vîrtej de zăpă< ceală se abate asupra Parisului. Picasso se întoarce la Royan, la 17 mai. Începe să lucreze ca pentru a ridica un zid între el şi evenimente. Dar războiul devine cumplit chiar pentru cei ce nu«şi puteau închipui grozăvia lui. Se sapă tranşee, adăpost derizoriu împotriva forţelor explozive ignorate. Primii refugiaţi sosesc la Royan. Picasso întîlneşte pe stradă prieteni sau cunoscuţi, oameni compromişi politiceşte, artişti evrei, care vor să se îmbarce la Bordeaux sau să fugă în Sud. Trupele franceze se retrag, neînţelegînd încă ce se întîmplă cu ele. Localurile sînt rechiziţionate, resta u< rantele tixite. Primele cozi se formează la uşile brutăriilor. Nemţii au intrat în Paris. « Altă rasă, pufneşte Picasso. Se cred foarte inteligenţi, şi uneori sînt ... în orice caz, e sigur că noi pictăm mai bine ca ei. Atîtea trupe, atîtea maşini, atîta forţă şi atîta groază, ca să vină pînă aici... Ei îşi închipuie că au ocupat Parisul... în schimb, noi, fără a ne mişca de aici, conducem de foarte mult timp Berlinul şi nu cred că vor fi în stare să ne dea la o parte. »

Pare a vorbi spre a*şi face singur curaj. întno seară, trupele germane intră în Royan. Picasso le vede defilînd de la fereastra atelierului său. Kommandatura se instalează în imediata apropiere, la hotelul « Paris ». La 1 j august, Picasso pictează *Cafenea la Royan.* Dăruieşte pînzei toată strălucirea paletei sale, cu prospeţimea culorilor întărită de sclipirea ripolinului. Deasupra verdelui, movurilor şi violeturilor pieţii se ridică o casă galbenă, cu ferestre albastre în chenare roşii.

Micul balcon de lemn, de unde artistul a privit adesea, dă impresia unui graţios decor de teatru, marchizele sînt vesele, striate de verde şi galben. Cerul de un albastru cristalin, înverzit ile răsfrîngerea mării, pare măturat de o adiere de vînt răcoros. Tabloul e o explozie de voioşie, de încredere în viaţă. Este un rămas bun pe care Picasso şui ia de la Royan.

în curînd nimic nu se va mai vedea din ceea ce a cunoscut aici Hotelul «Paris», unde nemţii se instalaseră cu atîta aroganţă, va dispare sub bombardamente. Vila « Les Voiliers» (Corăbiile cu

pînze), de unde a pictat priveliştea veselă a oraşului, va fi şi ea prefăcută în ruini. Cîţiva prieteni îl sfătuiesc pe Picasso să părăsească Franţa ocupată. El este reprezentantul prin excelenţă al acelei « Kunstbolschevismus» pe care un pictor ratat, acum învingător atotputernic, o persecută cu ura lui recu< noscută. Este cunoscut, apoi, ajutorul pe care autorul *Guermcăi* ha dat republicanilor spanioli, şi contabilitatea urii germane nu uită nimic. Picasso primeşte invitaţii de pretutindeni, din Mexic, din Argentina, din Statele Unite. Marea sa expoziţie de la New York a atras asupra lui toate privirile. Dar el se hotărăşte să se întoarcă în Parisul ocupat. în momentul plecării, cînd se pregătea să se urce în maşină, cu Kazbek după el, un ofiţer german ce stătea ţeapăn în uşa Kommandaturii se apropie de dînsul: « Bitte, — şi, făcînd apel la toate cunoştinţele lui de franceză, — aveţi bunătatea să<mi spuneţi de ce rasă e cîinele dumneavoastră?»

Picasso se întoarce întrnin Paris trist şi pustiu. Locuieşte mai întîi în rue La Boetie. Dar deplasările între aparta» mentul său şi atelier devin dificile. Se hotărăşte să se mute în rue des Grands<Augustins. în climatul general de frig şi foame, începe să lucreze.

în ultimele zile de la Royan, după ce<şi strînsese toate pînzele, a mai pictat două portrete pe capacele lăzilor de împachetat. Şi tot la Royan, întîlnind un confrate foarte agitat careJ întreabă: « Ce«o să facem acum, cu nemţii în spinarea noastră? — Expoziţii», răspunde Picasso. De fapt, compromis cum este în ochii germa» nilor, i se va interzice să expună la Paris. îşi pune la adăpost cea mai mare parte a tablourilor, în beciul blindat al unei bănci. Dar mai păstrează încă vreo sută la el. Şi lucrează mereu. « Nu era momentul pentru un

creator să se împotmolească, să dea înapoi, să»şi întrerupă munca, avea să spună mai tîrziu; nud rămînea altceva de făcut decît să lucreze cu îndîrjire, Să se zbată pentru hrană, să»şi vadă în linişte prietenii şi să aştepte liber«

Lupta pentru simpla supravieţuire e aspră. în vasta casă din rue des Grands«Augustins, cu calorifere abia instalate dar inutilizabile, e frig. Degetele îngheţate abia pot să mai ţină o pensulă. într»o zi descoperă undeva o imensă sobă de tuci, pe care o urcă cu greu

pe scara lungă, în spirală. Nu se pot procura destui cărbuni ca s»o alimenteze, dar Picasso găseşte că soba seamănă cu o sculptură neagră. Ea domină şi astăzi cu volumul ei diform atelierul din rue des Grands»Augustins. Spre ari ajuta în menaj, cineva îi împrumută o plită de gătit, ce umple camera de fum. La începutul lui ianuarie 1941, « numai ca să<şi treacă timpul, spune Sabartés, Picasso începe să scrie ». Umple un caiet de desen cu însemnări. Se joacă cu vorbele, cum se joacă cu hîrtia îndoită, cu sîrma răsucită, cu foiţele de staniol, cu chibriturile, cu firele de păr sau cu sforicelele, spre a face din ele multiple obiecte» amintiri. Dar pe cînd degetele lui neastîmpărate par a se îndrepta singure spre forme coerente, cuvintele iau adesea, la el, căi autonome Gîndirea lui literară nu are disciplina, siguranţa instinctivă a viziunii lui plastice. Suprarealismul, care nu ha influenţat pictura — cu excepţia desenelor din 1933 — îi colorează puternic stilul. Notele cu care îşi umple carnetele capătă forma unei piese pe care o scrie sub impulsul asociaţiilor de idei, de visuri răzleţe, de fragmente din ceea ce a văzut şi a auzit. Sînt ciocniri între absurd şi obişnuit, alcătuind arabescuri neprevăzute, punctate în culori Picasso are o mare plăcere să scrie această piesă pe care o intitulează : *Dorinţa prinsă de coadă.*

Ea a păstrat ecoul privaţiunilor momentului, într»o interpretare proprie umorului său particular. începutul actului al doilea reprezintă un coridor la « Sordid's Hôtel », în faţa fiecărei uşi cu cîte două picioare ce se zvîrcolesc de durere şi strigă în cor: « Degerăturile mele! Degerăturile mele! . . . » Mai este apoi şi amintirea sobei fumegînde, « sclava şi bucătăreasa hispano»mauro» slavă, servantă şi stăpînă cu albumină în uree ». Izolarea

fiinţelor vii printre egoismele închise în ele însele, setea de prietenie şi teama de vecini se reflectă în această replică a unuia din personaje. *Spaima costelivă:* « îmi lovesc portretul de frunte şi<mi strig marfa durerii sub ferestrele ferecate la orice îndurare ». *Dorinţa prinsă de coadă* e un ris puţin silit ce«a răsunat de«a lungul nopţilor Parisului.

în martie 1943, soţii Leiris invită la ei cîţiva prieteni spre a face lectura piesei.

Era în Parisul camuflajului, al percheziţiilor la orice oră, al bătăilor furioase în uşă constituind coşmarul fiecărei nopţi. Era în Parisul pe care Éluard ha cîntat prin cuvinte cunoscute atunci pe dinafară de orice francez, era în Franţa supusă terorii, a cărei imagine poetul o exprima astfel:

Ce vreţi uşa ne este păzită Ce vreţi toată lumea stă pitită Ce vreţi strada e încercuită Ce vreţi capitala» cotropită Ce vreţi ead de foame chinuită. . .

Dar prietenii care repetă, sub conducerea lui Albert Camus, piesa lui Picasso, sînt dintre aceia care, ca şi el, aşteaptă ceasul libertăţii şi se întîlnesc spre a se simţi mai aproape unii de alţii: JearuPaul Sartre, Simone de Beauvoir, Raymond Queneau, Dora Maar, Georges şi Germaine Hugnet, JacquesriLaurent Bost. Coeziunea prieteniei a fost mijlocul cel mai eficace de a supravieţui *' ' , grei, cu o încetineală
in aceşti ani negri
de neînchipuit. Pentru toţi cei
care au trăit atunci la
Paris sau în alte părţi, smulşi din viaţa lor obişnuită, anii de ocupaţie păreau să se scurgă după un ritm particular, ca şi cum ceasurile mergeau cu încetinitorul. Speranţele oboseau pînă la uzură. Adesea această oboseală îi arunca pe cei mai timoraţi în acţiune, sau îi îndemna pe alţii să pactizeze cu inamicul.

Picasso era protejat de celebritatea lui, dar, tot datorită ei, era şi mai expus. în Franţa ocupată se răspîndise zvonul că Otto Ahetz, fost profesor de desen şi amba< sadorul lui Hitler la Paris, se dusese el însuşi săi vadă şi că, izbit de frigul ce domnea în atelierul pictorului, îi propusese săi trimeată cărbuni, ofertă pe care Picasso 368
ar fi refuzatíO. Se spunea de asemenea că Abetz se oprise în faţa fotografiei ce reprezenta *Guernica* **şi întrebase: « O, dumneavoastră, domnule Picasso, aţi făcut asta? » şi că Picasso ar fi răspuns la ţanc: « Nu, dumneavoastră! » Franţa ocupată găsea o reconfortare în replici de genul acesta, pe care tam<tamul clandestinităţii le răspîndea pînă departe. Cînd a fost întrebat, după Eliberare, dacă această întîmplare era adevărată, Picasso a răspuns, rîzînd: «Da, e adevărat, e aproape adevărat. Uneori veneau la mine anumiţi boşi * sub pretextul că voiau s&mi admire tablourile. Eu le**

dădeam cîte o carte poştală cu reproducerea *Guernicăi* şi le spuneam: «Poftiţi, suvenir! Suvenir! » Dintr«o dată suspect, Picasso devine şi ţinta invidioşilor. Se vorbeşte stăruitor că e evreu, sau pe jumătate evreu. La întrebarea ce i s¡a pus atunci asupra originii lui, Picasso a răspuns că, după cîte ştie, nu are sînge evreiesc în vinele lui, adăugind însă numaidecît: « Dar aş fi vrut să am ». întrmn articol apărut în *Com&dia,* Vlaminck tună şi fulgeră împotriva lui, Camille Mauclair îl face răspun» zător de criza artei moderne, o broşură fascistă americană îi impută decadenţa picturii, şi numele lui figurează la loc de frunte într/o carte a lui Vanderpyl cu titlu semnificativ: *Arta fără patrie e o minciună; pensula lui*

Abia atunci puterea de abstractizare a lui Picasso, acea impermeabilitate la tot ceea ce poate să4 abată din drumul său, îşi dă întreaga măsură. Ca şi cum ar vrea să se agaţe 1 ' " " ' ' " l e distrugere, el variază de ceva stabil, într-o lume plină c
mereu acelaşi motiv al *Femeii*
şezînd. Dar această
atmosferă de distrugere se insinuează şi în el şi declan« şează toate catastrofele exprimate în chipul Dorei Maar. *Femeia cu corsaj albastru* (Galeria Leiris), corsaj cu buline albe, pe care de fapt Dora Maar nu ha purtat niciodată, va fi reluată de mai multe ori în tablourile lui. Acest segment de cap prea greu nu este decît anunţarea, s<ar spune timidă încă, a deformărilor ce vor veni. Picasso o pictează de două ori pe Dora Maar întrmn costum pe care ea ha purtat într<adevăr în vara lui 1941, o jachetă scurtă, ecosez, cu revere largi, şi o vestă cu guler mic, ascuţit Dar între costumul acesta elegant

:ii;y * Boche — termen peiorativ francez pentru «neamţ» (n.t.)

.şi pălărioara de pe cap apare, pe un gît scurt, o faţă imensă, construită din mutilări atroce, ca spre a produce groază. Fondul tabloului reprezintă obişnuita celulă de închisoare, cu plafonul atît de jos, încît pălăria îl atinge, în aceste tablouri, unde figura umană se descompune, singura permanenţă o constituie un fotoliu metalic cu spătarul drept şi deasupra cu nişte măciulii, ca un fel de cuirasă ce se opune distrugerii. Acelaşi fotoliu, acelaşi fond de celulă şi acelaşi plafon jos cu grinzi de un cenuşiu ca oţelul figurează şi întrmn *Portret* pictat în iarna 1941—1942 (colecţia Carlo Frua de Angeli, Milano) în care modelul poartă o

elegantă rochie albastră cu mîneci înfoiate şi o pălărie cu calotă minusculă şi cu borul ondulat. Dislocările capului enorm înălţat pe un soclu ascuţit sînt atît de mult scoase în relief, încît capul acesta pare a fi fost tăiat în lemn înainte de a fi mutilat.

în aceeaşi manieră sculpturală este pictat *Băiatul cu langustă,* cu aceeaşi combinare de nas<ochi ce se ridică în sus, în timp ce o gură în formă de corn, cu dinţi rari, surîde aşa cum surîd copiii lui Murillo. Partea de jos a corpului înzestrat cu uriaşe tălpi la picioare e dezgolită şi lasă să se vadă un mic sex. Este o amintire de la Royan ceri revine întrmn Paris răvăşit, amintire a vremurilor liniştite cînd copiii se jucau veseli cu animalele pe malul mării. Băiatul acesta reprezintă acum o viziune infer» nală a unei lumi descompuse. Dar nu numai figurilor le imprimă Picasso propriile lui obsesii. *Nudurile* pe care le pictează sau desenează atunci tot mai frecvent se prezintă sub aspecte diverse, cu trupurile lor lipite fără zone de tranziţie. Ele par să evoce coşmarurile lui Goya, înfăţişînd în *Disparatele* femei cu membre multiple şi cu cap de Janus. Scopul lui Picasso nu este însă de a prezenta, ca Goya, contra» dicţiile ce stăpînesc o fiinţă umană, ci simultaneitatea chinuită a existenţei lui. O serie de crochiuri din luna mai 1941 variază modul de a privi circular un trup întins. UnN*ud* cu contururi aproape realiste este prezentat cu două profiluri sudate, văzut în acelaşi timp din spate şi din faţă.

Tortura trupurilor persistă de»a lungul torturii epocii. Pe un pat, o femeie goală, văzută din faţă şi din profil, este întinsă, iar o altă femeie, văzută tot din faţă şi din spate, este aşezată cu picioarele atîrnate şi desfăcute lăsînd să se vadă sexul umbrit. Picasso reia, mai ales în 1942, tulburătoarea prezenţă a două femei şi le pictează goale, în toată violenţa verdelui, galbenului, roşului, brunului şi violetului, una în picioare, cealaltă întinsă pe divanul lîngă care se află un dulap cu oglindă. Această temă a două femei îndrăgostite, subliniată prin prezenţa unei oglinzi, sfîrşeşte cu *Aubada* (Muzeul de artă modernă, Paris), unde o femeie goală, contorsionată spre a se prezenta sub toate aspectele ei, e întinsă pe un divan vărgat, în timp ce a doua, în mod curios cu trăsături bărbăteşti, este aşezată, îmbrăcată, pe un scaun, cu o mandolină pe genunchi. Diversele aspecte, simultane, ale nudului

sînt redate în planuri liniare sau în faţete cu muchii ascuţite şi umbre vii împrăştiate. Este decu» pajul în planuri rectilinii dominant la el, cu violente contraste de culori.

Picasso îşi urmează metodic viziunea sa în seria de *Femei ţezînd,* exerciţiu de interpretare executat pe o scară foarte mare. Formele fug din ce în ce mai mult în direcţii opuse, ca şi cum ar fi cuprinse de panică. Din *Femeie şezînd,* lucrată în luna octombrie, n<a mai rămas decît o rochie albastră, pe un fotoliu, larg decoltată pe un fond portocaliu, în timp ce micul triunghi al gîtului s<a refugiat pe un umăr, purtînd pe vîrful lui fragil triunghiurile şi dreptunghiurile grele ce compun faţa albastră, mov şi roşu, deasupra căreia se aflǎ o pălărie cu ornamente complicate, ca şi cum nodul, floarea şi pana ce<o împodobesc ar avea menirea să îmbine indicibilul şi neînţelesul cu feminitatea, în *Femeie ţezînd cu un abecedar în nună,* din aceeaşi lună, fotoliul cu măciulii rămîne singurul cadru stabil al unei lumi dislocate. După caracterizarea lui Barr, semnele cu totul dispersate ale feţei înrudesc această figură cu un totem ritual din Noua Irlandă.

în seria de *Femei ţezînd,* tonurile violente alternează cu culorile stinse. *Femeia şezînd* din luna noiembrie poartă o rochie neagră cu reflexe albastre, singura pată de culoare în această întunecime fiind lungul oval roz al feţei pe jumătate mîncată de o umbră albastră. După legile lui Picasso, obiectele îşi păstrează forma lor cînd chipul omenesc o ia razna, şi rochia drapată complicat .171 — de altfel inventată de el şi nu copiată după o rochie
purtată de model — este minuţios pictată, ca şi broşa de aur ce o fixează. între toate evocările barbare de femei şezînd, pictate în tonuri violente de galben, roşu şi verde, acest *Portret* făcut din penumbră, cu un ochi vertical alături de un ochi orizontal şi cu mica pată purpurie a gurii lovind obrazul, este unul dintre cele mai halucinante. Ochii abia exprimaţi prin migdala lor neagră cu un punct la mijloc exprimă groaza. *Femeie şezînd* pictată în negru ar putea servi şi ea drept o emblemă a acestor ani ce se scurg, mohorîţi, şi în care speranţa abia că licăreşte «N<am pictat războiul, a spus Picasso după Eliberare, fiindcă eu nu fac parte din acel soi de pictori care umblă, ca fotografii, după

subiecte. Dar nu încape îndoială că războiul există în tablourile pe care le<am pictat atunci. Un istoric va demonstra poate mai tîrziu că pictura mea s<a schimbat sub înrîurirea războiului. Eu însă nu pot să<mi dau seama de asta. »

Războiul există, într«adevăr, în tablourile lui Picasso. El există pînă şi în naturile moarte pe care le<a pictat atunci. Viaţa zilnică a acelor ani este un şir de privaţiuni sordide. Picasso, care a moştenit, întreagă, sobrietatea spaniolă, se acomodează uşor la regimurile cele mai austere. Dar lipsurile crescînde îi pun la încercare şi nepăsarea lui în materie de alimente. Pictează într«o zi *Bufetul« Savoyard* », restaurantul unde mănîncă adesea, cu felurile obişnuite ale unui dejun din vremea aceea: încolăcirea unui caltaboş negru şi anghinare, apoi un cuţit mare şi o sticlă. Această natură moartă e pictată în aceleaşi tonuri stinse ca şi *Portretul,* în ea domină, după înseşi cuvintele lui Picasso, «o atmosferă mohorîtă şi sumbră ca Filip al Ihlea», cuţitele şi furculiţele ies la iveală din sertarul deschis « ca nişte suflete chinuite în Purgatoriu». Anii sumbri se reflectă şi în *Matură moartă cu craniu de taur* din 1942 (Galeria Leiris, Paris), pictată întrmn verde crepuscular, lîngă un perete gri, pe o masă de un violet sumbru, alături de o plantă verde. Pe fereastră pătrunde pieziş o fîşie de lumină roz cu tonuri de mov, dar această fereastră are gratii solide, ca acelea ale unei închisori.

Anii de frig şi foame se regăsesc, evocaţi cu un umor negru, în *Femeie şezînd cu pălărie şi peşti* a cărei faţă, cufundată într<o umbră de un gri verzui cu haşurări

în negru, are deasupra, în loc de pălărie, o farfurie de un albastru foarte vesel, cu un cap de peşte, o lămîie tăiată, un cuţit şi o furculiţă la mijloc. Din cînd în cînd, Picasso îşi îngăduie un răgaz, evadează din preocupările chinuitoare ale timpului. Pe masă apar flori, întrnm vas de cristal aşezat în faţa unei ferestre sau a unui perete deschis, cu o oglindă, în fund, care captează toată lumina. Alt moment de răgaz pe care şiri acordă: cutare portret al *Dorei Aiaar* (mai 1941), ceri restituie chipul real, sau acela reprezentînd pe *Mush Éluard* (Muzeul de artă modernă, Paris), din luna august a aceluiaşi an. Pe bustul gol al unui trup foarte tînăr se înalţă un gît firav, deasupra căruia capul, cu

părul bogat, pare prea greu; ochii alungiţi, pe jumă» tate închişi, sub franj urii genelor, dau impresia că ascund un surîs pe care gura suavă, aproape copilărească, nuri mărturiseşte. Acest surprinzător portret e o prevestire a destinului, este faţa scăldată în lumină a celor ce nuis făcuţi să dăinuiască şi pe careri paşte o moarte prematură. Monştrii îşi urmează drumul lor în opera lui Picasso, ei iau rînd pe rînd aspectul tuturor spaimelor ceri hăituiau pe omul primitiv cînd suferea de foame şi de frig, cînd se zbătea să supravieţuiască. De pildă, *Femeie ţinînd în mînâ o anghinare* mare cît o măciucă ghintuită, idol barbar cu un ochi de broască şi cu o ureche agăţată deasupra sprîncenei, apoi cu o gură în formă de corn (1942); sau această personificare a mîniei pe care o exprimă o *Femeie şezînd,* din anul următor, cu ochii revulsaţi, a cărei rochie drapată capătă alura unei armături de oţel; sau *Femeile în gri,* din ce în ce mai halucinante. S«ar spune că se exercită asupra lor o răzbunare obscură, dîndurie acei ochi suprapuşi, nebuni sau trişti, acea gură plină de răutate, în formă de corn, sau acel dreptunghi al dinţilor rînjiţi. Pictează de ase» menea femei al căror profil năvăleşte peste figura văzută din faţă şi care par pictate într»o materie fosforescentă. Din aceste creaturi emană o asemenea forţă de distrugere, încît ele pun în pericol tot ceea ce le înconjoară; cînd se leagănă pe un fotoliu basculant, parchetul în pătrăţele se înalţă ca un val.

Dar cercul infernal al creaţiei sale nu are priză asupra lui Picasso, ca om. înconjurat de coşmaruri şi de atentate ;!73 săvîrşite împotriva unei lumi vizibile, el păstrează acea sensibilitate extremă ce4 face solidar cu toate suferinţele, după cum îşi păstrează şi întreaga sa luciditate. Perspi» cacitatea psihologică, măiestria mijloacelor de care dispune spre a revela o fiinţă umană se manifestă în dramaticul *Portret al Dorei Maar,* din octombrie 1942. Totuşi, această faţă cu fălcile pătrate ce se încleştează este o faţă închisă, ea se detaşează albă şi roz din umbre albastre şi verzi, încadrată de părul întunecat cu reflexe ce merg de la roşu pînă la verde. Rochia în care este pictată Dora Maar, rochie pe care ea n*a purtat<o niciodată, e dintr<o stofa cu dungi vesele de verde şi roşu, cu guler alb, brodat. Dar deasupra acestei rochii vesele ce se întinde peste bustul înalt, braţele se strîng, friguroase.

Prin bogăţia coloritului său, acest portret voia poate să consemneze unul din momentele de speranţă din acei ani, sau unul din visurile de viitor ce dădeau încredere în viaţă; de aceea trăsăturile modelului purtau amprentele calmului, cu fruntea netedă deasupra sprîncenelor, cu gura închisă şi tăcută; numai fremă« tarea nărilor exprimă forţa sa emotivă. Dar, în timp ce Picasso lucra la portret, tînăra femeie cunoaşte alte necazuri, mama ei se îmbolnăveşte şi moare înainte ca tabloul să fie terminat. Angoasa se aşterne încetul cu încetul pe pînză, ea se citeşte în contractarea dure» roasă a frunţii, în încruntarea sprîncenelor, în privirea ce nu vrea să accepte situaţia, în muşchiul care tremură pe obraz. în faţa femeii a cărei expresie se schimbă în timp ce pozează, îmbrăcată întno rochie prea veselă pentru acea împrejurare, Picasso îşi propune să redea ceea ce este aproape cu neputinţă: o faţă omenească ce trece de la nepăsare la teamă, de la teamă la o dureroasă certitudine. Tabloul în întregimea lui este, în chip evident — chiar dacă ignorăm împrejurările — impreg» nat cu un sentiment dramatic. Fondul, cu albastrurile lui ce se încălzesc sau se întunecă, cu brunurile ce se aprind sau se înverzesc, are ceva dintno cortină sau dintrnin paravan tras deasupra unui mister. Urmînd sim* holismul acelei gelozii ce dădea ca fundal portretelor Dorei Maar o celulă îngustă, Picasso pictase pe fundal nişte zăbrele, o carafa cu apă şi o bucată de pîine. însă în faţa durerii prin care trece frumoasa lui prizonieră, agresivitatea posesivă a lui Picasso se şterge de îndată ce el şterge şi zăbrelele simbolice. 374
în tema femeii prizoniere se încadrează totuşi lucrarea *Bust în faţa ferestrei* **(Galeria Leiris), avînd aspectul unui manechin de modistă, cu un dublu profil îngemănat. O colivie de păsări, unul din elementele dragi lui Picasso, ca şi planta din ghiveci, subliniază acea înfăţişare a unei fiinţe ce se sustrage tentaţiilor lumii.** *Bustul* **este pictat în acea tonalitate stinsă despre care Raynal a spus: « Paleta lui Picasso se cernise ». Această perioadă a artei lui a fost numită «epoca cenuşie ». Dar tonalitatea lui e compusă din movuri, din verzuiuri, din albastruri, din brunuri, din toată acea bogăţie de nuanţe ce apare la căderea crepusculului, bogăţie asemăn nătoare oarecum cu aceea a unor glasuri care, vorbind încet, înfiripă o**

cantilenă tainică. în naturile moarte din această perioadă stăruie un anumit mister, şi Picasso pare a se lăsa captivat el însuşi de propria lui magie. Se duce adesea la un restaurant din apropierea locuinţei lui, cu o firmă evocatoare pentru el: « Catalanul ». Spre sfîrşitul lui mai 1943 a pictat în două rînduri *Barul* restaurantului, pe un fond galben, cu ornamentele baroce ale acestei mobile brune, cărora le corespund curbele farfuriilor. A povestit mai tîrziu: « Luam masa la „Catalanul" de luni de zile şi de luni de zile priveam bufetul său fără a gîndi altceva decît că: „E un simplu bufet". într»o zi miam hotărît să fac un tablou cu el. Liam făcut. A doua zi, cînd am revenit, bufetul nu se mai afla acolo. Locul era gol. Pesemne căd luasem eu fără să<mi dau seama, pictîndud». Ca toate butadele lui Picasso, şi aceasta conţine un sîmbure de adevăr: încîntarea lui faţă de tot ceea ce i se întîmplă ciudat, faţă de raporturile lui foarte particulare cu obiectele pe care viaţa le cară pentru a i le depune în prag. Naturile sale moarte, chiar cînd paleta i se luminează, chiar cînd revarsă pe pînză întreaga voioşie a coloritului lui, poartă pecetea dramei Astfel, *Matură moartă cu porumbiţă* sugerează cu un puternic realism ideea unei vietăţi moarte, ca şi cum pasărea n<ar avea drept cap un triunghi sumar şi doi ochi suprapuşi. *Matură moartă cu ghitară ţi spadă de matador* pare de asemenea făcută din accente de voioşie, din alăturarea unor obiecte paşnice, cum este ţigara ce se consumă într»o cupă de cristal. Dar aceste obiecte aruncă pe peretele luminos umbre foarte albastre, oglinda, în strălucirea marelui ei cadru aurit, reflectă o profunzime de furtună, iar de marginea mesei se sprijină, neprevăzută, apărută nu se ştie de unde, o spadă albă cu minerul de un roşu violent.

Se pronunţă atunci la Picasso, atît de avar în subiecte noi, un gust pentru schimbare. Introduce în naturile sale moarte obiecte pe care nu le mai folosise niciodată. O temă neaşteptată apare acum la el: copilăria. Tema şi compoziţia sînt deopotrivă de neprevăzute. Un bebeluş dolofan şi bucălat este aşezat jos, alături de un scaun pe care sînt agăţate — una pe tăblie, alta pe spătar — două porumbiţe. Pe faţa rotundă a copilului, ochii inegali se zgîiesc cu insistenţă. Nici un copil nu i»a servit ca model, totuşi trăsăturile lui au ceva oarecum cunoscut « L«am numit

Churchill, spune Picasso rîzînd, am găsit că<i seamănă. » Din acelaşi an 1943 datează şi *Primii paşi.* Dar nu farmecul stîngăciei copilăreşti, nu graţia unui mic trup abia format o pictează Picasso aici, ci imensitatea efortului făcut de acest copil mai mare ca în natură, dinamismul celor dintîi mişcări ale lui în viaţă. Copilul trebuia să figureze la început singur în tablou, abia mai tîrziu Picasso a adăugatso pe mamă aplecată asupra lui. Alegerea subiectului se datora întîmplării sau ea indica un fel de năvală a tandreţei pe care nu ştia încă, acum, că întoo zi şiso va satisface din plin?

Printre temele rare la Picasso — şi semnificative prin apariţia lor sporadică — apar de asemenea peisajele. Mai întîi *Fereastra atelierului,* cu o etajare de acoperişuri şi hornuri, care constituie o tranziţie între naturile moarte plasate în faţa unei ferestre şi peisaj. Elementul cel mai izbitor al tabloului este acea cheie de radiator, foarte mare, foarte vizibilă, ce exprimă dorul de căldură, aşteptarea unor timpuri mai bune cînd, din nou, va fi de ajuns s<o întorci doar pentru a nu mai suferi de frig — atunci cînd va veni iarna, căci tabloul este pictat în plină vară.

Această vară a lui 1943 e luminată de speranţă. Coşmarul stăruie încă în inima oraşului, paşii soldaţilor germani răsună pe pavaj, teroarea se înăspreşte, mereu mai inventivă, dar înfrîngerea armatelor germane în Rusia anunţă întorsătura războiului. Victoria îşi schimbă direcţia. Picasso nu«şi petrecuse aproape nici o vară la 376
Paris, însă de cînd s<a întors de la Royan nu mai călăto« reşte, deplasările fiind dificile pentru străini Totuşi, de cîte ori iese din casă, vede în apropiere, ca şi cum bar vedea pentru prim adată, micul parc Vert<Galant, de lîngă Pont»Neuf, cu arborii lui ce par să facă parte din arhitectură şi, în fund, statuia ecvestră a lui Henric al lV»lea. Parcul este locul de întîlnire al îndrăgostiţilor. Picasso îi pictează, groteşti, cu două cerculeţe drept ochi, cu mustaţa lîngă cornul răsturnat al unui chip de femeie şi cu rotuznimea gurii. Tabloul *VertiGalant* şi seria de îndrăgostiţi ce se sărută denotă că gustul pentru schimbarea subiectelor se accentuează la Picasso. înclinarea balanţei aduce la el trecerea de la formele liniare, de la aplaturile încadrate cu un chenar negru spre un relief din ce în

ce mai pronunţat. Pictează atunci unul din cei mai stranii sfinxi ai lui, pe cared numeşte tot *Femeie şezînd* **şi care nu e decît un monument al propriei lui tulburări, cioplit în lemn tare. în piramida trunchiată a părului este fixat oul ascuţit al unei feţe cu trăsăturile indicate sumar ce planează mică, mult prea mică, deasupra imenselor rotocoale ale sinilor. Plasticitatea tabloului marchează dorinţa crescîndă a unei expresii sculpturale, încă din 1941, Picasso se reapucase să sculpteze; pisici mari, păsări, capete vag omeneşti, obiecte nedefinite precis, ce pot fi ţinute în palmă. Pune să i se aducă de la Boisgeloup ghipsurile datînd din 1931 pînă în 1933, deoarece abandonase aproape complet sculptura timp de vreo zece ani Greutăţile de a le turna în bronz sînt foarte mari, mai ales în momentul cînd ocupantul ridica statuile de pe străzile şi din pieţile Parisului pentru a face din ele tunuri. Este poate un gest de sfidare în această întoarcere a lui Picasso spre sculptura pe care o practică atunci, şi această sfidare se adaugă la îndrăzneala concepţiei lui. Opera lui sculpturală din aceşti ani nu încearcă de loc să reîn* noade firul cu ceea ce făcuse mai înainte, ea nu are nici o continuitate cu trecutul, nici o legătură cu viziunea sa picturală. E doar spiritul său inventiv ce se răsfaţă aici. Foloseşte pentru sculpturi tot ceea ce<i cade în mînă, obiectele cele mai umile, cele mai părăsite. O formă de prăjituri pare ari fi servit ca să sculpteze** 377 *Cosaşul cu pălărie mare.* **întno zi găseşte un manechin**
de croitorie, demodat, cu bustul înalt, şi4 transformă în femeie din « frumoasa epocă », într»o rochie lungă din care picioarele nu i se văd şi cu un cap asimetric pe un gît graţios. Dimpotrivă, *Femeia cu portocală* **e făcută dintrmn trunchi îngust ramificat în crengi cu formă de braţe, avînd în vîrf o placă pătrată drept cap, şi acest trunchi păstrează încrustaţii prove» nind din cartonul gofrat în care a fost înfăşurat pen» tru turnare.**
Acuitatea viziunii lui se manifestă în felul impresionant în care descoperă o înrudire între faptul cotidian, între obiectul obişnuit şi insolitul ce se ascunde în el, invi» zibil pentru oricine altul în afară de dînsul. într»o zi privirea lui, privirea inventatorului care ar fi putut să ne Picasso, cade pe o veche şa de bicicletă şi un ghidon, în şa, artistul descoperă un cap

de taur, cu ghidonul drept coarne. Iluzia este puternică. Virtuozitatea trans» formării, operată parcă din dispreţ faţă de « materia frumoasă», a conferit acestui *Cap de taur* o zgomo« toasă celebritate. Cînd a fost expus, după Eliberare, Picasso îl privea cu un aer amuzat. « A avut loc o meta» morfozare, îi spuse el atunci lui André Warnod, dar acum aş vrea ca o altă metamorfozare să se producă întrmn sens opus. Presupune că acest cap de taur ar fi aruncat la rebut şi că într»o zi un om har găsi şi ar spune: „Iată ceva ce«ar putea să*mi servească drept ghidon la bicicletă". în felul acesta s<ar săvîrşi o dublă metamorfozare. . . »

Picasso pare a găsi o satisfacţie deosebită în faptul de a fi putut demonstra, graţie îndemînării degetelor lui, identitatea funciară dintre toate lucrurile. Cocteau ha numit întno zi: regele peticarilor. în acest gust pentru folosirea fleacurilor, e un respect faţă de lucrul creat şi în acelaşi timp un interes pasionat faţă de posibilităţile de transformare ce»i sînt inerente, ca şi cum, descoperiri» dude, ar participa el însuşi la devenire şi ar fi una din verigile unui lanţ fără sfirşit.

Printre sculpturile executate în aceşti ani revine de mai multe ori un cap de mort, tratat nu în formă de craniu descărnat, ci făcut dintrmn bloc prevăzut cu cîteva cavităţi. Aceste capete de bronz au mai curînd aspectul unor pietre ce s<ar fi rostogolit din timpuri imemoriale, scobite şi şlefuite de valuri.

Războiul se instalează fără echivoc în aceste *Capete Jc morţi,* dintre care cel mai impresionant datează din 1944, momentul cînd conflictul se sfîrşeşte în oroare. Despi* cătura rotundă a ochilor oglindeşte vidul, nasul pare ros de lepră, gura seamănă cu o cicatrice nesudată bine. Acest cap de mort nu are nimic comun cu craniile ce se îngrămădesc în cumplita actualitate a bolniţelor, el e departe de scheletele rînjinde care, de<a lungul artei spaniole, le aminteau celor vii despre deşertăciunea deşertăciunilor; cu vidul din ochi, cu buzele stîlcite, el pare imaginea însăşi a groazei, dedicată morţilor anonimi.

Tot ceea ce Picasso creează în aceşti ultimi ani ai războ» iului exprimă refuzul lui de a capitula, voinţa sa de a persista. Cîţiva prieteni din rezistenţă se însărcinează să transporte, noaptea, ghipsurile spre turnătoriile clan» destine. Este perioada de neconceput cînd difuzarea unui manifest oarecare se

face cu riscul vieţii, fără a sta şi a te mai întreba dacă rezultatul pe care poate să<l aibă o astfel de bucată de hîrtie merită torturile şi moartea. Ghipsurile lui Picasso, pentru care s»a sus» tras material de război, sînt acoperite cu deşeuri şi cărate în roabe, sub nasul patrulelor germane, iar bronzurile se întorc acasă în acelaşi chip. Ceea ce contează este sfldarea în sine, afirmarea vieţii împotriva voinţei des» tructive a inamicului.
Picasso se angajează la o mare lucrare sculpturală. O pregăteşte prin multiple schiţe şi desene al căror număr un critic american îl evaluează la o sută. Pregătirea este atît de avansată, viziunea lucrării atît de completă şi de precisă pînă în cele mai mici detalii, încît statuia — înaltă de doi metri — este executată într»o singură zi din februarie 1943. Opera pare fără nici o legătură cu timpul şi fără rădăcini în trecutul lui Picasso, o temă izolată în arta lui. Ea este mai ales de o extremă simpli» tate. « Niciodată n»a fost depăşită sculptura primitivă », îi spunea Picasso lui Sabartes în cursul convorbirilor lor de la Royan.
Picasso cerebralul pare a fi regăsit secretul instinctului primitiv cînd a sculptat *Omul cu berbec.* Această viziune, despuiată la extrem, a apărut, lucru curios, în faţa ochi» lor unui citadin care trăieşte la Paris o viaţă de asediat. Antecedentele artistice ale *Omului cu berbec* — în măsura în care aceste antecedente există — ar putea duce pînă la păstorul din primele vremuri ale creştinismului. Dar prezentarea omului şi felul cum el ţine animalul dezmint orice intenţie simbolistă. El este împlîntat pe tălpile»! mari abia desprinse de sol, trupul lui gol se înalţă mult deasupra picioarelor lungi. Nu este un tînăr în puterea vîrstei, a cărui frumuseţe trupească să se exprime prin vigoare animalică, nici unul din acei robuşti apostoli ce purtau cu vioiciune pe umerii lor povara mielului. Picasso ba înzestrat cu o barbă rotundă şi cu un cap chel. Trupul lui îmbătrînit e încă plin de vlagă, e tare ca un butuc de viţă de vie şi drept ca un plop, şi îşi dă puţin capul pe spate ca pentru a se apăra de loviturile berbecului. Braţele îi sînt destul de puternice ca să poată strînge povara în menghinea lor. Animalul este greu; privit dintr<o parte, îi vedem toată masa apăsă» toare ţinută cu mare trudă. Statuia e modelată în trăsă» turi rapide, trupul neted al omului

e diferenţiat de supra» faţa flocoasă a cornutei. La capătul acestor ani de răz» boi. *Omul cu berbec* apare ca încarnarea însăşi a supravie» ţuirii, nu ca un tînăr David triumfător, ci ca un om calm, cu trupul învîrtoşat şi subţiat de privaţiuni. De o solemni» tate curioasă în atitudinea lui simplă, el se alătură tuturor celor care, înaintea sa, au stăpînit viaţa, au salvat speţa şi demnitatea umană.

Ultimele zvîcniri ale războiului se apropie de sfîrşit. Eliberarea nu mai e departe, dar tocmai acum teroarea se înăspreşte, ura se intensifică. Fiecare zi aduce vestea dispariţiei unui prieten, a unui evreu ce stătuse pînă atunci ascuns, a unui militant din rîndurile rezistenţei. Max Jacob, aciuiat la Saint»Benoît»sur»Loire, nu scapă de persecuţia rasială, de discriminarea ce echivalează cu hăituirea leproşilor: «Broscoi fericit! Tu nu ai stea galbenă», scrie el.

E crud lovit de arestarea surorii lui, dar nu face nimic spre a scăpa de la aceeaşi soartă, nu părăseşte măcar satul unde toată lumea îl cunoaşte bine. Arestat în februa» rie 1944, avea să moară la Drancy. Cînd i s»a adus trupul la Paris spre a fi îngropat în cimitirul din Ivry, Picasso a fost printre puţinii prieteni ce»au cutezat să urmeze convoiul funebru. Era ceva cu totul îngrozitor să numeri morţii aceştia din ultimul ceas. Singurătatea devenea tot mai apăsătoare în jurul celor care rămîneau.

Nopţile Parisului sînt răscolite de bombardamentele aliaţilor, din ce în ce mai dese. într<o zi, bombele lansate de avioane britanice produc distrugeri dfeosebit de impor» tante în jurul gării de Nord; un tablou al lui Picasso ce se afla atunci la gravorul Lacourri^re e stricat de cio< burile de sticlă. Este vorba de *Matură moartă cu lampiort chinezesc,* pictată la începutul anului, cu un colţ de cer înstelat, înspăimîntătorul cer al bombardamentelor. Picasso e adînc îndrăgostit de Parisul acesta ameninţat, îi Exează permanenţa, peisajul pe care»l are în faţa ochi» lor: cheiurile Senei, aşa cum El Greco picta Toledo, integrînd în subiect motive disparate ce»i sînt dragi. Pare a se gîndi, după afirmaţia lui Sydney Janis, la o lucrare de proporţii, ca un fel de *Grande Jatte* * reali» zată în secolul XX. Ca atîţia alţi străini ce»au suferit cumplit din pricina înfrîngerii Franţei, acum se exaltă

în faţa noilor ei tresăriri, în faţa eroismelor ei anonime. La 14 iulie pictează două tablouri cu vederea catedralei Notre»Dame. în primul an al şederii lui la Paris, Picasso pictase marea serbare populară cu revărsarea acelui foc de artificii care era paleta lui de atunci. Ocupantul interzisese celebrarea sărbătorilor naţionale, dar Franţa a dovedit că ştie încă să cucerească Bastiliile. Picasso n«a fost poate niciodată atît de francez, ca în ziua de 14 iulie, cînd a pictat Parisul etern. La începutul lunii august, armatele aliate înaintează. Picasso stă ceasuri întregi la fereastra atelierului său. Un răsad de roşie creşte acolo, într»o oală. Viguroasa plantă îşi înalţă arabescurile pe fondul unor ziduri cenuşii, spre cerul senin. Fructele sînt în mare parte încă verzi. Picasso pare fermecat de tenacitatea acestei plante prizoniere. Priveşte în fiecare zi fructele, le vede colo» rîndu»se într»un roşu strălucitor şi, între 3 şi 10 august, pictează patru tablouri cu aceeaşi plantă, *Tomatele.* Luptele se apropie. împuşcăturile răsună pe străzi Se răspîndeşte zvonul că nemţii, înainte de a se retrage, vor arunca oraşul în aer. Nimeni nu mai este sigur că va supravieţui uriaşei distrugeri. La 21 şi la 22 august, Picasso pictează două *Portrete ale fiicei lui Maia,* portrete realiste, lucrate în acuarelă, în genul celor făcute cu o grijă deosebită spre a fi lăsate posterităţii.

;Wl * Tablou de Seurat (n.l).

La 24 august, bătălia se desfăşoară cu furie pe străzi Nemţi şi miliţieni s«au fortificat la Luxembourg. Pre< fectura, atît de aproape de cheiuri, a devenit o citadelă a Rezistenţei. Băieţi tineri, unii foarte tineri, cu brasardă şi înarmaţi cu puşti, stau de sentinelă la intersecţii. A doua zi, Parisul va fi împînzit de acele tăbliţe sfâşietoare, agăţate pe zidurile caselor, cu aceeaşi inscripţie laconică: « Aici a căzut pentru Franţa. . . » Cei mai mulţi dintre tinerii ce mureau în aceste ultime ceasuri nici nu atins seseră încă vîrsta bărbăţiei.

Tancurile înaintează. Dinspre bulevardul Saint<Michel se aude răpăitul împuşcăturilor. Ferestrele de la atelierul lui Picasso zăngănesc puternic. El simte nevoia de a rupe tensiunea încordării ce4 stăpîneşte, de a umple această aşteptare, de a f^ce ceva, ceva atît de diferit, încît să nu aibă nici o legătură, în nici un fel, cu neliniştea momentului.

între 24 şi 29 august, Picasso interpretează *Bacctmala* lui Poussin, după legile viziunii lui proprii. Are o mare admiraţie pentru Poussin. O dată ha spus lui Kahnwei» Ier: «Uită<te la Poussin, cînd îl pictează pe *Orfeu,* ei bine, e o povestire. Totul, cea mai mică frunză, povesteşte istoria ». Anumite afinităţi tainice îl împing pe Picasso să se aplece asupra unei opere de artă, ca spre an smulge secretul. « Capodoperele sînt cele ale altora », ha spus el într»o zi lui Malraux.
Ceea ce pare a<l fi sedus în marele tablou al lui Poussin este frenezia mişcării şi acea obsesie a voluptăţii proprie celor ce privesc moartea de aproape. «Nelăsînd mai nimic la o parte din Poussin, schimbă aproape totul», scrie John Lucas. *Baccanala* redusă la un sfert din for« matul ei, pictată în acuarelă şi nu în ulei, a devenit o pagină caracteristică a erotismului lui Picasso, a visus rilor şi coşmarurilor lui. Cuplul central e constituit dintrninul din cuplurile lui obişnuite, un faun bărbos şi o nimfă, ce aminteşte mai mult de Goya decît de antichitate, cu profilul ei ascuţit şi cu gîtul ridat, nimfă cu fese imense şi cu doi sîni lipiţi unul de altul. Ţapul de lîngă ea are nişte ochi încărcaţi de o profundă tristeţe omenească. Tabloul îmbină eşantioane din aproape toate stilurile lui Picasso. Purtătoarea de fructe cu prolil clasic, bacantele cu capete în formă de bile minuscule, un nud cu faţete cubiste, pînă la monştrii cu feţe de 382
Janus. Din încurcătura trupurilor se desfac picioare foarte mari, enormi sîni umflaţi, mîinulopeţi. Un curios vîrtej antropomorf străbate tabloul, Unde arborii se răsucesc ca nişte trupuri arcuite de dorinţă, unde meni« brele omeneşti devin copaci sau frunze. Picasso pictează cu febrilitate în timpul bătăliei Pari» sului, în zăngănitul ferestrelor smulse din ţîţîni, al tancuri» lor ce trec pe străzi cu un uruit asurzitor, în bubuitul tunurilor şi împuşcăturilor apropiate, în şuieratul gloan» ţelor ce ricoşează din zidul unei case vecine. Celor care mai tîrziu se mirau că a putut să»şi continue lucrul fără întrerupere, atît de absorbit în munca sa, Picasso le răspundea: « Era un exerciţiu de disciplină ». Trupele aliate intră întrmn Paris eliberat. Se zvonise că Picasso fusese arestat, că pierise în închisoare sau întrmn lagăr de concentrare. Corespondenţii de presă americani, care întocmeau bilanţul Franţei mult încer» cate, vor să verifice ştirea;

ziarele lor fură numaidecît informate: «Picasso e sănătos şi teafăr!» Şi această veste deveni deodată foarte importantă, chiar pentru cei care nu aveau decît o noţiune foarte vagă despre opera lui.

XV. BUCURIA DE A TRĂI

1945—1949

.. e credeţi dumneavoastră că este un artist? Un Vj nătărău care nu are decît ochi dacă e pictor, decît urechi dacă e muzician, sau o liră pentru toate etajele inimii dacă e poet, ori chiar numai muşchi dacă e boxer? Tocmai dimpotrivă, el este o fiinţă poli» tică, permanent de veghe în faţa evenimentelor sfîşie» toare, arzătoare sau captivante ce se petrec în lume, adaptîndu»se cu orice chip la imaginea lor», declara Picasso la începutul lui 194J. El a fost totdeauna într<o strînsă comuniune cu timpul său, acţionînd în confor» mitate cu multiplele curente de idei ale gîndirii orne» neşti, urmărind cu un viu interes orice aport nou adus vieţii intelectuale mondiale. Diversitatea fenomenelor ce»l interesează îl apropie de acel tip de creator la care aspira Leonardo: pictorul filozof.

Şi totuşi, acest sclav al muncii pentru care arta este însăşi viaţa, această încarnare a unei furii disciplinate, ar fi putut să se ralieze la doctrina artei pentru artă. Adver» sării lui au subliniat adesea egoismul său de artist, şi poate că, într»adevăr, acest egocentrism este tot atît de pronunţat ca şi puterea lui de concentrare; dar comple» mentul — şi nu contradicţia — acestui exclusivism crea» tor constă în acea veghe permanentă de care vorbea el în» suşi, în acuitatea conştiinţei lui sociale. « Cum ar fi cu pu» tinţă să te dezinteresezi de ceilalţi oameni? » a mai spus el în acelaşi interviu acordat revistei *Lettres françaises* « şi în virtutea cărei indolenţe a turnului de fildeş te»ai putea rupe de o viaţă pe care ei ne«o aduc cu atîta largheţă? » Picasso a fost, şi încă înainte ca expresia să fie consacrată, un artist « angajat ». A fost astfel pe cînd picta oameni sărmani din Barcelona şi cînd grava *Prînzul frugal.* A fost aşa atunci cînd răspundea cîrdăşiei fasciste prin *Guernica,* dar deplina conştiinţă a calităţii lui de fiinţă « politică » o capătă abia în aceste zile, cînd, după tăcerea aproape sepulcrală a anilor de război, urmează un adevărat clocot ce vuieşte la uşile atelierului său. Mai mulţi factori s<au reunit pentru a

determina poziţia lui Picasso îndată după sfirşitul ocupaţiei. N«a participat la marile fapte eroice ale Rezistenţei, n<a înfruntat primejdiile vieţii clandestine, însă în acea Franţă dezmembrată unde, de la un centru de rezistenţă la altul, de la un departament şi chiar de la un oraş la altul, oamenii nu mai ştiau nimic unii de alţii, era cunoscut totuşi refuzul său de a face orice concesie, orice compromis cu inamicul. Picasso dăduse dovadă, o dată mai mult, de acea constantă care este cheia artei sale şi anume: se afirmase prin forţa trăi« niciei, prin felul lui de a exista, fără cea mai mică slă» bire a facultăţilor creatoare, nici o îndoială, nici o oboseală neavînd priză asupra creaţiei acestui etern neliniştit. în cursul anilor aceia întunecaţi, mulţi ar» tişti cunoscuţi căzuseră pradă acelei « indolenţe a tur» nului de fildeş » de care pomenea Picasso, alunecaseră în compromiteri, spre o acomodare mai mult sau mai puţin tacită cu inamicul; dar numărul eroilor anonimi din Rezistenţă era mai mare decît al celebrităţilor din ajun. Picasso era unul dintre puţinii oameni de repu» taţie internaţională ce puteau servi ca port«drapel pen» tru Franţa rezistentă. Iar în euforia Eliberării, entu» ziasmele erau deosebit de vii şi mari recunoştinţele. Imediat după eliberarea Parisului, Éluard vine la Picasso, sub braţ cu un album destinat să»i fie oferit generalului de Gaulle ca omagiu din partea poeţilor şi pictorilor Rezistenţei. De Gaulle era atunci o figură de legendă, pe care îl luminau toate speranţele ce vegheaseră în noapte. Prima pagină a albumului pre» gătit ca mărturie de recunoştinţă e rezervată unui desen de Picasso.

O fotografie făcută la puţine zile după Eliberare îl arată pe pictor aşa cum ieşise din anii de încercări, slăbit, cu părul albit şi căzîndu»i lung pe ceafă, sub» liniindtui ţi mai mult ascuţimea obrajilor, cu săpături adinei. Este fotografiat alături de o mare sculptură, torsul *Femeii cu nas mare.* **O mînă îi e pusă pe sînul de bronz al statuii, o mînă slăbită şi ea, cu pielea în» creţită; mînă harnică, hotărîtă şi încordată, chiar cînd se odihneşte momentan.**

Atelierul lui Picasso a devenit de la o zi la alta centrul acelei vieţi a spiritului ce se împrăştiase în nenumă» rate existenţe clandestine şi care revenea acum spre Paris.

Gertrude Stein s<a întors şi ea, după o lungă retragere în Ain, unde a împărtăşit viaţa oamenilor simpli ai unei Franţe anonime a refuzului. Laolaltă cu prietenii, mulţi oameni împinşi de curiozitate invocă vechi raporturi cu Picasso, şi e uşor acum să i se treacă pra» gul. Deasupra soneriei este prins în pioneze un car» tonaş ce indică simplu: «Aici». Lunga încăpere capătă din acel moment aspectul unui peron de gară. Dar nu numai prietenii, negustorii de tablouri sau vînzătorii de celebrităţi urcă scara lui îngustă. Picasso, datorită expoziţiei organizată la începutul războiului la New York, este unul dintre rarele nume cunoscute în America. Criticii de artă înrolaţi în armatele aliate îi pun întrebări, la care el răspunde cu o bunăvoinţă puţin obişnuită la dînsul. Sub impulsul entuziaştilor, autorităţile americane se hotărăsc să'i familiarizeze cu arta lui Picasso chiar şi pe simplii soldaţi, pe acei tineri americani a căror zăpăcire adîncă, a căror dezorien» tare totală în faţa gîndirii vechiului continent Gertrude Stein a descris«o în mica ei capodoperă *Brewsie ţi Willy.* Picasso avea să rămînă totdeauna de aici înainte în cercul acesta măgulitor al^atenţiei publice. Era pe cale de a intra în legendă. Şi se preta cu plăcere la asta, iar urile, ce nu voiau să dezarmeze, contribuiau să întreţină în jurul lui vîlva publicităţii. Viaţa spirituală renăştea atunci cu o vigoare surprin« zătoare, mai îndîijită parcă după lunga amorţeală prin care trecuse. E încă război, camuflaj, lipsurile sînt încă generale, frigul dăinuie în case, deopotrivă cu foamea în trupurile ce abia mai rezistă, dar nu s<au scurs decît şase săptămîni de la eliberarea oraşului, şi Salonul de Toamnă îşi şi deschide porţile. Este numit Salonul Eliberării. O imensă galerie e consacrată operei 386 lui Picasso, cinste rareori acordată unui pictor francez şi niciodată unuia străin. Expune acolo şaptezeci şi patru pînze lucrate în aceşti ani din 'urmă şi cinci bron» zuri turnate în timpul ocupaţiei. O lume de viziuni infernale îi întîmpină pe vizitatori. Ca totdeauna cînd Picasso se prezintă într»o nouă manieră, publicului îi trebuie, chiar celui animat de cea mai mare bună» voinţă, un moment de adaptatre, o păşire mai mult sau mai puţin lentă pe un drum anevoios spre ari în» ţelege intenţiile.

Dar în Parisul eliberat. Parisul cucerit, în Parisul reivi» rii celor din clandestinitate, clocește ura înșelaților, a dezamăgiților și a umiliților. Două zile după deschi» derea expoziției are loc o manifestație ce pare mai curînd organizată, decît spontan . Domni gravi se pun în fruntea unor tineri, în cea mai mare parte elevi la BellesArte, și intrarea '
ior în expoziție capătă
a unei răzmerițe. De»a
alura unei năvale și totodată
lungul sălii răsună, întrmn cor ordonat, strigăte de: «Dați jos! Aruncați! » Brațe aprige smulg tablourile de pe pereți, vîrfuri de umbrele se îndreaptă amenin» țătoare spre pînze. Picasso le aruncă sfidător: «Pic» tura nu e făcută să împodobească apartamentele. Ea e un instrument de luptă ofensivă și defensivă contra dușmanului! »

în preajma deschiderii expoziției, *1'H umanit€* **anunțase înscrierea lui Picasso în Partidul Comunist Este mo» mentul adeziunilor masive, al conversiunilor care sur» prind, dictate cel mai adesea de convingerea că acest partid este acela al victoriei, forța de azi și de mîine. Comunismul a ieșit din anii ocupației înconjurat de respect. în fiecare rețea a Rezistenței ce alătura fără deosebire maurrasieni * și comuniști s»a constatat că activitatea din clandestinitate a Partidului și disciplina lui riguroasă atrăseseră aderenții lui să participe, mai mult decît toți ceilalți, la lupta din umbră, la misiu» nile periculoase, la hărțuirea inamicului «Oare nu comuniștii au fost cei mai curajoși, atît în Franța, cît și în URSS sau în Spania mea? » întreba atunci Picasso. Dar mobilul ce»l determina pe Picasso să adere la Partidul Comunist nu era oportunismul și nici măcar respectul ce«l purta acestui partid. întrnin' interviu acordat, la 20 octombrie, ziarului american** *Netu Aiai sses* **artistul a explicat pe larg rațiunile actului său. El a invocat un șir întreg de constante din trecutul lui : « Sînt mîndru să o spun, eu mam considerat nicio» dată pictura drept o artă de simplu agrement, de distracție; am voit prin desen și culoare, pentru că acestea sînt armele mele, să merg mereu mai departe în**

---

* Adepți ai lui Charles Maurras, ideolog francez de dreapta «1868—19/2» (n.t.).

cunoaşterea lumii şi a oamenilor! » îi é uşor să iden» tifice opera sa cu acţiunea: «Da, am conştiinţa de a £ luptat totdeauna, prin pictura mea, ca un adevărat revoluţionar», subliniază el. Dar cum această luptă fusese lupta unui izolat, ocupaţia îl făCuse să<şi dea seama de neputinţa unui om singur în faţa unei lumi ostile: «Aceşti ani îngrozitori de opresiune mi»au ară» tat, spune el, că trebuie să lupt nu numai prih arta mea, ci cu toată fiinţa ». Principalul mobil al adeziunii lui pare să fie, totuşi, acea teamă de singurătate ce»l năpădise şi Care i«a atins orgoliul de a se şti singur. îl trecuseră fiorii, în anii aceia, lucrînd în tăcere, şi sé îndreaptă acum spre un cămin călduros. Caută, aşa cum o căutase atunci cînd se aruncase în vălmăşagul războiului civil spaniol, acea comunitate pe care rare' ori a cunoscut»o, şi în Partidul Comunist întîlneşte, spune el, « pe toţi cei pe care»i stimez cel mai mult, pe cei meii mari savânţi, pe cei mai mari poeţi şi toate acele chipuri atît de frumoase de răsculaţi parizieni pe care le»am văzut în timpul zilelor de august». Şi declaraţia lui se încheie cu acest strigăt pornit din inimă: «Sînt din nou brintre fraţii mei». Această profesiune de credinţă a lui Picasso a provocat o efer» vescenţă enormă. Ziariştii americani au revenit la el şi hau bombardat cu întrebări. A fost întrebat dacă de acum încolo, întrucît a devenit comunist, îşi va schimba stilul.

Dar Picasso era hotărît să»şi păstreze deplina libertate de expresie, fiind conştient că o putea face. îi explică cu răbdare interlocutorului său — şi nu fară o nuanţă de umor — că rămîne aşa cum a fost totdeauna. « DaCă aş fi cizmar, regalist sau comunist, n«aş face pantofi de un anumit fel spre a»mi arăta convingerile politice. » Primele lui declaraţii reînviară ura sădită de propti» ganda hitleristă împotriva artei moderne, socotită ca agent al bolşevismului. « Dacă aş fi,chimist, ripostează Picasso, comunist sau fascist, şi dacă aş obţine în expe< rienţele mele un lichid roşu, asta n<ar însemna, desigur, că fac propagandă comunistă. »

Editorul ziarului *New Masses* constata mai tîrziu că acest interviu al lui Picasso « a stîrnit mai multe dis» cuţii şi controverse decît orice alt articol pe care l»am publicat vreodată ». Ecoul acestor controverse ajungînd în Franţa, deformat cu perfidie, dă loc impresiei că Picasso ar voi în arta lui să nege

angajamentul său po< litic. Asemenea bănuieli îi suscită indignarea cea mai dîrză: s»a îndreptat spre comunism aşa cum alţii, la capătul acelor ani de încercări, se refugiaseră la sînul bisericii catolice, din acea nevoie de credinţă care, în zguduirile lumii, îi chinuie pe necredincioşi. Picasso sfîrşeşte prin a da cheia actului său într»o afir» maţie din acelaşi interviu: «Şi apoi, eram atît de ne* răbdător de a<mi regăsi o patrie; eu am fost totdeauna un exilat; acum nu mai sînt». Această regăsire a unei patrii avea să determine în viitor raporturile lui Pi» casso cu Partidul Comunist şi să asigure fidelitatea lui, în pofida furtunoaselor sale dispute care au avut loc. Dacă vîrtejul curiozităţii ce s»a iscat în jurul artistului după Eliberare îl amuză, ca şi vîlva produsă de de» claraţiile lui, cînd tocmai ieşea dintr»o lungă perioadă de-tăcere, toate acestea îl obosesc însă repede şi sfîr» şese prin a»l exaspera. închide uşile din rue des Grands» Augustins — deşi nu va izbuti niciodată să le închidă cu totul. îşi reia munca şi mai îndîrjit, de parcă ar fi tras între timp la fit. La începutul anului 194J conţi» nuă să picteze vederi din Paris, cartierul său, Pont» Neuf, faţada şi turnurile catedralei Notre»Dame, şi le pictează simplificate de la depărtare, sau într»o etajare aproape cubistă, decupate în triunghiuri atît de puternic încastrate în contururi, încît peisajul dă impresia de a fi văzut printr»o împletitură de grinzi de oţel.

într»unul din aceste tablouri, face să se înalţe deasu» pra îngrămădirii de acoperişuri cupola de la Sacré* Cœur, care domina colina din tinereţea lui şi care este invizibilă din unghiul ,de vedere din care priveşte faţada catedralei Notre»Dame. Cele mai multe din aceste privelişti ale Parisului sînt pictate în tonuri saturate de albastru, zidurile roz reflectînd un apus de soare. Culorile sînt alese într«un chip tot atît de deliberat ca şi motivele, cerul este acela al unei zile senine, lumina aceea din ceasurile albastre. într»o zi de aprilie, a vSzut în grădina unui prieten liliacul în« florit. Cu nările încă palpitînd de mirosul florilor, se aşază la lucru. Cînd, mai tîrziu, prietenul său se miră văzînd pe pînză un Paris de culoarea liliacului înflorit, Picasso îi răspunde: «Cînd m»am întors din grădina dumitale eram atît de plin de mov, încît trebuia să mă descarc».

Dar aceste privelişti sînt teme de evaz une ce formează un ecran în faţa unei zguduitoare actualităţi Prietenii lui spanioli refugiaţi în Franţa după înfrîngerea republi« cii luptaseră cei mai mulţi în Rezistenţă. Nenumărate maquismri din sudul Franţei erau în majoritate alcă> tuite din refugiaţi spanioli ce»au plătit cu viaţa lor azilul ce le fusese acordat. Picasso le înalţă un fel de stelă funerară în tabloul *Spaniolilor căzuţi pentru Franţa,* unde tricolorul cîntă ca un sunet de trîmbiţă. Primele mărturii directe despre lagărele de concen« trare, primele fotografii, primele povestiri ale celor scăpaţi redau ororile de neconceput în faţa unor ase» menea atrocităţi, toţi cei care nu cunoscuseră abisul degradăr i umane sînt cuprinşi de ameţeli Cutremu» rarea îl pune pe Picasso în faţa unei mari pînze, aşa cum vestea bombardării Guernicăi îl mai pusese o dată. Concepe *Osuarul.* Dintre milioanele de victime ale torturilor şi crematoriilor, Picasso alege, pentru a le personifica, trupurile neînsufleţite ale unui bărbat, unei femei şi unui copil, trîntite unul peste altul. Aici n»a încercat, ca în *Guernica,* să simbol zeze marea dramă, îngrămădirea de picioare zdrobite, de braţe legate, de pumni încleştaţi, acuzatori, ochii morţi ai copilului, toate acestea i s«au părut destul de elocvente. A lăsat ororii înfăţişarea monştrilor săi obişnuiţi Deasupra acestui morman zvîrcolit de cadavre se ridică o masă, încă acoperită cu o faţă de masă mototolită, pe care se văd o strachină şi un ulcior, ca şi cum ar vrea să sublinieze irupţia groazei într«o viaţă paşnică de toate zilele. Ca şi în *Guernica,* a evitat culoarea. Tabloul e cufundat într«un ton rece de griuri ca oţelul, de negruri şi de alburi. 390 Picasso avea să lucreze la acest tablou cu întreruperi, cîţiva ani, lăsîndu»l neterminat. Nişte volute indică lim< bile de flăcări ce trebuiau să figureze cuptoarele crema« toriilor. *Osuarul* e un răspuns dat tuturor celor care se întrebau dacă Picasso îşi va schimba maniera după adeziunea sa la Partidul Comunist şi va picta întrmn chip mai accesibil maselor largi. Picasso nu cunoaşte altă fidelitate decît aceea faţă de el însuşi, în timp ce delirul Eliberării scade, în timp ce victoria aliaţilor trece printrmn impas şi războiul se duce mai departe pe pămîntul german, Picasso pare a»şi afirma permanenţa proprie, pictînd naturi moarte ce stabi» Iese o continuitate cu opera lui anterioară. Tema

umilului cotidian le domină. De la începutul lui 194J datează *Crotiţa smălţuită* (Muzeul de artă modernă. Paris), o cratiţă albastră, de un model cît se poate de comun, tratată în curbe şi în faţete, în felul naturilor moarte foarte animate din această perioadă, în timp ce ulciorul pare a se roti în jurul lui însuşi spre a fi văzut cît mai bine cu putinţă. între acestea două e pus un sfeşnic de aramă galbenă, amintind penele de electricitate frecvente în acele momente încă tulburi, ce pare a se răsuci şi el în căutarea reflexelor proprii. Uneori, sfeşnicul e înlocuit cu o lampă de gaz. în aceste naturi moarte, continuitatea e asigurată prin prezenţa unui craniu omenesc schematizat, adesea re» dus la o simplă linie neagră; fereastra cu clenciul mare şi pardoseala ce urcă în sus accentuează agitaţia obiec» telor. Pe un perete alb, oglinda captează toată vio» lenţa luminii (Galeria Louis Carré), strălucind în pris» me de raze galbene, roşii, verzi şi violete, în timp ce obiectele, de o transparenţă cristalină, par a participa la o horă de fantome. Apare un motiv nou: o legă» tură de praz aruncată pe masă, semn distinctiv al tim» pului, ca şi sfeşnicul sau lampa de gaz, şi care, împre» ună cu ele, intră în dansul de umbre şi de lumină. Această învîrtire a obiectelor familiare n»a izgonit însă monştrii, cum este acea cumplită fiinţă aşezată într»un fotoliu, pictată în gri, cu triunghiul feţei ce apare într«un fel de fosforescenţă între curbele întu» necate ale părului, cu membre construite ca nişte măciuci grele. Picasso pare a se lupta acum cu un coş» mar.

întnadevăr, un alt episod îi tulbură viaţa. O nouă prezenţă feminină se manifestă în arta lui, ca o imagine suprapusă pe un ecran. Ea apăruse încă din 1944, în< tr«o compoziţie intitulată *Interior.* în dreptul unei ferestre, întrmn val de lumină, se înalţă, hieratică, o siluetă de femeie goală. Are părul lung, desfăşurat ca nişte aripi rotunde în jiirul feţei ei mici, sînii îi sînt plasaţi foarte sus, talia e foarte subţire, ca sugru» mată, braţele sînt îndoite în jurul ei ca nişte frunze lungi şi subţiri. în şuvoiul de lumină ce cade pieziş şi se răsfrînge pe un dulap cu oglindă, se desenează fotoliul cu măciulii, cunoscut, în care stă o femeie, ţeapănă ca o marionetă.

Femeia goală e redată prin toate semnele ce marchează prezenţa în viaţa lui Picasso a unei noi

venite, o nouă pasiune. într*o zi din mai 1943, Picasso a remarcat întrmn restaurant o fată tînără. Avea o figiiră bine croită, cu ochi verzi ce se deschideau mari, ca ai unui copil mirat, un nas îngust cu linia viguroasă, o gură mică, mobilă, cu buza de sus frumos arcuită şi su» bliniată de o umbră uşoară. Era foarte tînără, abia îm< plinise douăzeci de ani, şi, cu toată claia de păr vop< sit în culoarea grîului copt sau de un roşcat aprins, cu toată talia ei de o subţirime neverosimilă, că puteai s»o cuprinzi în palme, avea o alură mai de grabă androgină. E fată de familie bună, a urmat studii temeinice, îndeosebi de filozofie, şi vrea să se consacre, cu o pasiune plină de ambiţie, picturii. Are pentru Picasso admiraţia unui discipol faţă de maestrul său, privit ca un semizeu.

Atîta tinereţe niţel aspră şi atîta admiraţie nestăpînită, supleţea de liană cu fibra rezistentă ce caracteriza această fată, orgoliul ei sincer şi dîrzenia ei îl tulbură adînc pe bărbatul care, o dată cu războiul, îşi încheia o lungă perioadă a vieţii lui.

Apariţia unui interes pentru ceva nou se datoreşte la Picasso, după cum spune Françoise Gilot însăşi, mai ales plictiselii lui la capătul unei perioade terminate. Întîh nirilé se produc la întîmplare; « El nu alege nimic, lasă să;i vină totul de la sine », repetă cci care hau cunoscut în intimitate. *Interiorul* din 1944 nu este, totuşi, decît amintirea unei întîmplări sau o anticipare. Vîrtejul eve< nimentelor îl smulsese pe Picasso din el însuşi. Acest vîrtej, 392

o dată potolit, o nevoie de reînnoire se afirmă numaidecît în el. Spre sfîrşitul lui 194J a găsit un mijloc de ex< presie pe care»l mai încercase şi altă dată, dar care îl pasionează cu adevărat abia acum: litografia. Intîlnirea unui creator cu o tehnică este la fel ae providenţială pentru Picasso ca şi pentru Goya; rapiditatea execu» ţiei presupune acea limpezime a viziunii pe care tînărul Pablo o avea încă de pe cînd se prezentase la primul lui examen. De aici încolo, artistul se consacră aproape exclusiv litografiei. Se duce adesea la Mour» lot, simte nevoia să schimbe mediul, să vadă în jurul lui alţi pereţi decît ai săi, atmosfera lucrului la atelie» rul litografic îl stimulează în mod deosebit. Prima litografie pe care o execută acolo datează din noiem» brie I94J. Este fireşte, un cap de femeie, cu ochi. ine» gali larg deschişi, plini de

lumină, cu nasul drept şi gura prea mică. *Fată cu părul lung* de la 4 noiembrie 194J este portretul tinerei Françoise Gilot. La o altă litografie, tot un *Cap de fată,* Picasso lucrează foarte mult, de la 7 noiembrie 194J pînă la 19 februarie 1946, facînd zece poziţii diferite. Noul şi pasionatul interes pentru litografie îl readuce la temele din tinereţe^ circul şi scenele de corrida. Mul» tă vreme nu mai avusese prilejul să vadă curse de ta» uri şi resimte această lipsă mai ales acum, în momen» tul cînd lucrările reintră în ordine, cînd condiţiile de Yiaţă redevin normale. Totodată, noua pasiune redeş» teaptă în el ecourile unei tinereţi impetuoase. Cu toate că Françoise Gilot se trage dintr»un mediu pur francez, dintr»o veche familie pariziană, e în ea ceva ce»i aminteşte lui Picasso femeile din ţara lui. Cînd, într»o zi, nişte toreadori, prieteni ai lui Picasso, o cunosc pe Françoise Gilot, găsesc că fata seamănă foarte bine cu o gitană de la ei, avînd aceeaşi ochi verzi, aceeaşi talie subţire, şi»i promit că au să»i trimită costumul acesteia. Atmosfera reînnoirii, un mijloc de expresie ce arată că se află încă în luna de miere, stîrnesc în Picasso vechea lui dragoste pentru tauri. Conform obiceiului său, supune animalul, aşa cum o face cu fiinţele iubite sau cu obiectele, unui pelerinaj conştiincios de»a lungul tut'—or manierelor lui. După rapida schiţă a unui taur, datată y decembrie 194J, desenează un animal masiv ca un munte de carne,
masă care face ameninţătoare rarele pete de alb peste negru. Într»o altă lucrare (de la 18 decembrie), taurul
este tratat cu o minuţiozitate ce merge pînă la redarea cutelor pielii Iui groase, a interiorului urechii, a smocu» rilor de păr de pe coadă ca şi cum totul ar trebui să servească drept o planşă de studii pentru un manual de istorie naturală. Acest taur realist este în curînd decupat, prin linii albe trase pe suprafaţa neagră, în segmente şi în triunghiuri în spatele cărora aspectul lui realist se pierde încetul cu încetul (desenul de la 24 decembrie), ajungînd să nu mai fie decît o îmbi» nare de faţete cubiste sau, în ultimă instanţă (17 ianua» rie 1946), o simplă schemă a unui taur trasată din cî> teva linii. S»ar zice că artistul parcurge de»a»ndoasele drumul umanităţii ce merge de la desenul primitiv la stăpînirea completă a realului.

Aceste multiple faze litografiate sînt deosebit de reve< latoare pentru arta lui Picasso, ele demonstrează capa» citatea lui de viziune simultană, precum şi secretul măiestriei lui, datorate unei laborioase studieri a su» biectului. Pentru a obţine imaginea unui obiect sau a unei fiinţe umane, pentru a o dezagrega, a o descom» pune, a 0 împărţi, a o reconstitui sub un aspect nou unde să rămînă însă figură, animal sau obiect, Picasso trebuie să cunoască în amănunt universul aces» ta pe care»I răscoleşte. Şi atunci el lucrează cu îndîrjire, însă într»o tresăltare de bucurie, cu o vitalitate înzecită. Arta tui reflectă încă prezenţa a două femei în viaţa sa. în noiembrie 194J şi februarie 1946 variază tema a două femei goale : una culcată, cealaltă aşezată Ia picioarele patului, ţeapănă şi atentă, cu talia foarte subţire, cu sînii foarte sus, cu ovalul capului învăluit într«o claie mare de păr. Françoise Gilot îşi afirmă prezenţa din ce în ce mai imperios. într»o zi, o duminică din ianuarie 1946, notează el pe foaia litografiată, decupează cu foarfeca o siluetă albă pe un fond negru, cocoţată de picioarele»i lungi, peste talia gîtuită, spre sînii ce ţîşnesc tari, sîni de femeie neaşteptaţi la un trup neformat de adolescentă, în alte opt siluete desenate pe aceeaşi foaie, acest trup se reduce la amforă, şi d - amforă devine plantă. Este aceasta, la el, ascensiunea unui rar lirism, ca şi cum toate nodurile zbuciumărilor lui s»ar fi desfăcut, 39

4ca şi cum tot ceea ce era în el su^^ru, reţinut, crispat, s*ar fi diluat într*o cuceritoare tandrete. Qnd Pica&o a început, la J mai **1946**, *Portretul Françotei Gilot,* avea intenţia de a o picta aşezată într*un fotoliu, cu picioarele ei lungi

şi suple, cu rochia întinsă pe ghenunchi d-, lucrînd, acoperă cu un fond deschis fotoliul, picioa* rele şi bustul, nelăsînd din corp decît o tulpină care, pe trei sferturi din înălţime, susţine pă&ăi şi fructe rotunde. Această tulpină, aproape vibrînd prin subţirimea sa, e încoronată de o capsulă ovală, lărgită ca o rozetă de margaretă sau de floarea soarelui de la care pornesc petale şi frunze cu nervuri fine. Françoise Gilot are o faţă lungă, bine alcătuită, conturul ei nu are nimic comun cu această capsulă moale şi largă, dar, oricît de s^^ar Uar fi redate trăsăturile, arcul sprincenelor, linia dreaptă a nasului, gura

mică şi copilărească, avînd un aer puţin î^^ufnat, şi mai ales ochii cu privirea lor limpede, sînt de o ^^nănare izbitoare. Tabloul e pictat în culori calde, culori de pastel ce accentu^ă partea mai preţioasă din textura petalelor şi a fruc, telor. Piccaso şua intitulat acest tablou: *F*^^Mifloa*rc.* Françoise Gilot era atunci pentru el femeiafloare: « E tabloul pe care*l voi repeta **la** infinit », spunea el. În februarie părăseşte Parisul, ducîndwse la Antibes şi GolfeJuan. Françoise Gilot descoperă acolo, în zona măslinilor, ceva ce i se pare a fi adevărata ei patrie, şi îşi spune: «Aici, sînt la mine ». Reîntors la Paris,

Picasso reia cu aceeaşi pasiune lucrările de litografie. În iunie 1946, d senează cu creionul, pe hîrtie lito, zece portrete ale Françoisei. Îi desenează capul cu bucle stufoase, apoi cu un nod în păr; e atîta lumină în sufletul lui, încît aceste bucle împletite se transformă în ochii lui în raze. *Françoise cu chit) de soarc*, litogra* fiată a doua zi, e reprezentată sub forma unui disc în mijlocul unor raze fulgurante, cu o co^nă de umbre uşoare ce respectă formatul buclelor părului ei, şi acest soare pe care l*ar fi putut imagina un primitiv ^e însăşi Françoise, cu o sprinceană arcuită şi cu

rtrălu* cirea privirii ce se revarsă în jos.
O vajnică bucurie păgîni îl ^uboldeşte acum pe Pica&o. El, care a desenat atîtea scene mitologice, a tras totdeauna un fel de linie de demarcaţie între SUl **396** biectele gravurilor sale şi cele ale tablourilor lui. Pic
***teează în acest moment unul din acele rare şi mari ta» blouri mitologice:** *Răpirea Europei.* **îşi plimbă modelul prin toate ipostazele artei lui, de la figurile cu chip de proră, în piese detaşate, pînă la bilele rotunde ale sînilor ca tăiaţi în lemn, şi la pumnul ca o măciucă ce s»a înfipt în coarnele unui taur cu ochiul roz, năucit parcă. Dar totul nu e decît trecerea în revistă a unei maniere depăşite, o haltă mai curînd amuzată în dru» mul său. Acest drum este acela al fericirii, al unei ofrande adusă soarelui personificat în trăsăturile Fran» coisei Gilot.**
în iulie 1946, îndreptîndu»se spre Sud, se opresc la Ménerbes, un mic sat din Vaucluse, unde Dora Maar are o casă veche. în *Vedere din Ménerbes,* **austera masă a zidurilor nu e decît un fond pentru strălucirea frunzişului arborilor, rotunzi şi străpunşi de reflexe, ca luminările unui pom de Crăciun. S»ar spune, un decor schiţat pentru un balet sau pentru o piesă foarte veselă, iară legătură cu realitatea locului. Se instalează cu Françoise Gilot, pentru tot timpul verii, într»o vilă din Golfe»Juan. Ca mai toate, dornici» liile lui Picasso, şi acesta i»a ieşit, ca să spunem astfel, înainte, fără a fi fost căutat de el : bătrînul gravor Louis Fort i«a pus la dispoziţie vila sa. Interiorul casei e foarte bălţat, mobilele sînt vopsite în culori**

bătătoare la ochi, pe» reţii îmbrăcaţi în tapete înflorate sau cu desene ţipătoare. Picasso nu e cîtuşi de puţin jenat de agresivitatea ambian» ţei; dimpotrivă, o încorporează în pictura sa, aşa cum pentru statuile lui foloseşte deşeurile cele mai eteroclite. Un drăgălaş *Ibric* (Muzeul Grimaldi, Antibes) dansează pe un fond înstelat ca un drapel american. «Sînt motivele pe care le»am văzut pe pereţi, pe mobile, ca această ghirlandă de margarete, ele îmi furau ochii şi am sfîr» şit prin a le transpune în tablourile mele », spune Picasso, rîzînd, atunci cînd explică felul cum era aca» parat de cotidian.

Hazardul îi aduce în cale o întîlnire ce pare solicitată de clocotul forţelor pe care»l simte în acel moment în el. Pe plaja de la Golfe»Juan face cunoştinţă cu conservatorul Muzeului din Antibes, Dor de La Sou» chère. Faţa lui deschisă, cu trăsături clare ca de stampă veche, cu părul argintiu bătînd în galben sub soarele puternic, cu ochii lui albaştri, cu o privire metalică, 39

6sînt caractere ale unui om în stare să se consacre în întregime unei cauze, unei opere, să slujească o per» sonalitate creatoare.

Întîmplarea îl aruncase în acest cadru retras al unui muzeu provincial, veghind asupra cîtorva vestigii ale trecutului date la iveală de solul de aici. Acest sol îşi amintea că pe el fusese cîndva amplasată o acropolă foceană, pe care fusese apoi construit un castru roman. Castelul era foarte dărăpănat cînd, în 1928, negăsin« du«i«se altă întrebuinţare, s<a hotărît să se organizeze în el un muzeu cu profil strict local; clădirea are amprenta evulubmediu, timp cînd aparţinuse prinţilor de Grasse, apoi familiei Grimaldi. După ce s«ai' cunos« eut pe plajă, La Souchère îi cere lui Picasso o lucrare pentru muzeul său. Ideea de a lega o colecţie arheo» logică de interes strict local cu o artă atît de revolut ţionară pare la prima vedere ca fiind de domeniul absolut al fanteziei. Dar conservatorul din Antibes a înţeles ataşamentul lui Picasso faţă de perenitatea medi» teraneană. Iconoclastul acesta a fost totdeauna atent la ecoul paşilor de»a lungul timpului. Dacă arta lui pare a izvorî, atît de nouă din neant, dacă forme cu totul străine de trecut se nasc în plină lumină, în clipa însăşi cînd penelul lui le invocă, el este la fel de îndră»

gostiţ de tot ceea ce poartă patina vremii ca şi cel mai timorat dintre spiritele conservatoare. Făgăduieşte mai mult decît un simplu dar, mai mult decît împrumu« tarea unei opere. Acceptă oferta făcută de La Sou« chère care îi pune la dispoziţie etajul superior al caste« lului, spre a<şi instala acolo atelierul. Cînd conserva» torul îi înmînează cheia acestui atelier, o primeşte cu acea pornire afectuoasă pe care a avut«o totdeauna pentru chei, şi cînd pictorul închide uşa în urma lui, La Souchère îşi spune: «Iată un mare senior care şi«a găsit în sfîrşit locul ». Rareori ha fost dat lui Pica« sso să aibă în jurul lui atîtea rezonanţe, compuse din zvonuri de viaţă şi ecouri ce nu mai fuseseră auzite de multă vreme, din graiuri ale trecutului şi ale pre« zentului.

Urcînd cărarea parapetelor din Antibes, ai senzaţia că aici timpul s»a oprit pe loc. Zidurile sînt încinse de bătaia soarelui, la poalele lor se întinde o mare de un albastru metalic, sever şi tăios. Castelul radical restaurat de cînd adăposteşte Muzeul Picasso, şi graţie lui, se înalţă şi el alb în soare, abrupt ca şi stîncile din jur, în acelaşi timp aspru şi misterios, ca o armură de oţel construită pentru nişte giganţi. O curte mică pavată îl primeşte jos pe vizitator, cu un bazin cu peştişori roşii şi cu o plantă grasă ce te duce cu gîndul la un jet de apă solidi« ficată. O terasă dă impresia că se cufundă direct în mare, ca puntea unei corăbii pietrificate, vîntul suflă aici rece, iarna, iar vara soarele arde nemilos. Picasso s»a plimbat adesea pe această terasă în vara lui 1946, spre a se odihni după o muncă istovitoare.

Hazardul pare a fi ţinut cont de setea de a crea o mare operă, sete ce s»a născut în el de îndată ce a întors cheia în broasca atelierului său. Conservatorul ce se îndeletnicea cu repararea zidurilor dărăpănate, dispunea de o rezervă întreagă de plăci de azbociment, pe care le pune la dispo» ziţia lui Picasso. Plăcerea lui de a acoperi suprafeţe mari cu ţîşnirea plenitudinii sale creatoare poate fi satisfăcută acum din plin. Amenajat şi mereu în curs de amenajare, pe măsură ce mijloace din ce în ce mai mari sînt create ae asaltul vizitatorilor, castelul medieval, cu vestigiile lui dezgropate din pămînt, devine una cu Picasso. De departe, totul pare un paradox. La faţa locului, descoperi aici o unitate organică. Operele lui Picasso,

datînd din mai mulţi ani la rînd, au anexat în aşa fel întreg locul şi întreaga ambianţă, încît domină veas curile trecute. Dar ele se supun totodată cerinţelor din jur. Nu mai sînt eşantioane ale diferitelor maniere picturale ale lui Picasso — şi totuşi sînt încă; nu mai au caracteristicile anilor cînd au fost lucrate — şi totuşi le au încă, dacă le priveşti una cîte una; ele se inte< grează, cu o ciudată docilitate, în scurgerea lentă a timpului, aşa cum par a se dizolva în lumina albă. Marea pătrunde cu toată fauna ei în naturile lui moarte. Acestui olfactiv atît de sensibil şi căruia îi plac înde« osebi ceea ce el numeşte mirosurile naturale, aricii de mare îi aduc întreaga mireasmă sărată a apelor marine. Noi veniţi în inventarul temelor lui obişnuite, aricii de mare domină în curînd, cu ţepile lor zbîrlite şi cu brunul lor cald, tablourile sale. Ei se etalează pe o faţă de masă albă, ca nişte motive de broderie rustică alături de o lampă sau de un vas cu flori Devin atît de insistenţi, încît se impun omului. Tabloul *Aiîncât torul de arici de mare,* siluetă masivă, închegată, a unui om aşezat pe vine, se inspiră din înfăţişarea lor ciu< dată şi sîîrşeşte prin a face şi el parte dintrmn folclor local sau dintr«o artă monumentală seculară. Aricilor de mare li se alătură o bufniţă a cărei siluetă ghemuită se potriveşte foarte bine cu formele hieratice pe care Picasso e pe cale de a le plăsmui. întno zi, cineva îi aduce o mică bufniţă. Mîinile lui deţin secretul raporturilor cu animalele, aşază acest ghemotoc de pene calde în căuşul palmei, unde pasărea pare a se simţi bine. Pa» sărea domesticită va juca de aici încolo un rol impor» tant în inventarul plastic al lui Picasso. Pictează o *Bufniţă pe scaun şi arici de mare.* Tabloul, ca multe altele făcute de el atunci, e pictat pe una din plăcile pe care conservatorul muzeului i le ţine la dis* poziţie ca să aibă totdeauna pe ce lucra. Pasărea e coco» ţaţă pe unul din acele scaune rustice simple, mobilă obişnuită prin partea locului, ca un obiect ritual, şi e înscrisă într<un oval ascuţit, cu fosforescenţa albastră din ochii ei. O desenează apoi întno formă din ce în ce mai epurată, pînă cînd ajunge la acea linie continuă prin care<i conturează silueta, ca a unui ou aşezat pieziş, în care se înscrie arcul dublu al ciocului şi cei doi ochi rotunzi. Oricît de liniar ar £ acest desen, oul înclinat este de o extraordinară plasticitate, el pare a reda o

formă rotundă, plină şi netedă, s<o mîngîi cu palma. Toamna cu văpăile ei îi oferă lui Picasso fanfara sa de culori şi se traduce, în una din naturile lui moarte, printrnin *Pepene* cu dungi verzi şi cărămizii. Dar mai ales mitologia lui personală retrăieşte cil putere sub soarele din Sud. Faunii şi centaurii din pînzele sale de acum el nu i<a întîlnit ieşind din vreo stîncă sau din safirul cristalin al mării. In *Pastorală,* pictată încă la Menerbes, un faun cîntînd din fluier farmecă o capră ce<l ascultă cu încîntare. Dar, asemeni unui călător ce se întoarce de departe, cu paşi siguri, la el acasă, faunii lui Picasso regăsesc la Antibes sălaşul lor de origină. în compania centaurilor şi a menadelor, ei trăiesc pe malul mării, unde întîlnesc, ţîşnind din valuri, bacante cu sîni mari rotunzi, cu talia trasă prin inel, cu pletele desfăcute ca nişte aripi. Această prezenţă feminină Picasso o traduce întnun stil liniar, prin planuri îmbucate, ca în cele două tablouri *Femeie culcată* şi
Femeie alungită în care, cu toată schematizarea extremă a trupurilor, caracterul aproape abstract, acel triunghi ce se lasă, greu, cu rotunjimile sinilor şi cu sfîrcurile loc accentuate, peste forma întinsă, sugerează încă o tulburătoare feminitate.

Dispunînd de mult spaţiu în jurul lui, de atîtea mari suprafeţe pentru pictat — plăcile de izorel au peste 2, jo m X 1,20 m şi par aproape mici sub vastele bolţi ale castelului— forţa creatoare îi este parcă înzecită.

O bucurie păgînă de a trăi izbucneşte acum în Picasso, o fericire senzuală ce înlătură orice urmă de nelinişte sau de tristeţe şi el se lasă cu totul legănat de marile valuri ale unei armonii pe care rareori a resimţit»o. Fiinţa lui artistică este năpădită de albastru şi de aur. Acum trebuie să se scuture de ele — aşa cum a trebuit să se lecuiască de indigestia de verde căpătată în pădurea Halatte sau de movul din grădina unui prieten — aruncîndu«se în aceeaşi beţie, în aceeaşi frenezie crea« toare ca şi atunci cînd a pictat *Guemica.* însă subiectul este în el, nu are nevoie de studii preliminare. Compo* ziţia ce. se desfăşoară în cadenţa unei frize nu mai are nevoie nici măcar de o minuţioasă ordonare arhitec» turală. Tabloul pare în aşa măsură supus ritmului flautelor şi fluierelor, încît ar putea să fie pus pe muzică, întocmai ca un balet.

Un fotograf, Michel Sim, a fixat studiile succesive ale acestei munci pe care Picasso o execută cu o rapiditate vertiginoasă, puţin obişnuită chiar la el. Panoul este dominat de figura centrală a unei dansatoare cu tam< burină. Ovalul mic al capului e aşezat între curbele braţelor, sînii rotunzi ţîşnesc din fluturarea unui voal, tulpina corpului transpare sub o fustă ce fîlfîie în jurul ei. în. tabloul definitiv dansatoarea este goală, dar două fîşii de voal îi însoţesc aripile părului. Tulpina femeii« floare poartă sînii ca pe nişte fructe, dar coapsele sale avîntate întrnin pas de dans frenetic aduc pe acelaşi plan, văzute simultan, rotunzimile spatelui. Un centaur cu copite grele a împrumutat flautul său de la Pan. Doi iezi zburdă, ca îmbătaţi de bucurie; unul din ei era la început încă o capră cu privirea răutăcioasă, dar în tabloul definitiv va fi înzestrat cu un disc de cap

r celălalt Cu un zîmbet în formă de corn. 41

Transformările cele mai radicale intervin pe parcursul elaborării faunului din dreapta, transformări ce demon» strează drumul laborios al lui Picasso chiar întno impro» vizaţie. Mai întîi aplecat lîngă peretele unei stînci, cu un cap de pisică şi cu fluierul scurt, se înalţă apoi din ce în ce mai sus, cu micul disc al capului indicat sumar, pînă la a domina orizontul cu flautul său devenit acum foarte lung.

în revărsarea de fantezie, un rol important joacă la Picasso legea celei mai riguroase economii Tabloul se simplifică printr»o alegere bine calculată suprimînd deta» liul, alegere pe care acest inventator prodigios n<o ope< rează decît cu preţul unui efort La început pictase la orizont nişte munţi a căror linie era foarte conturată; pe urmă i<a şters, spre a păstra tabloului numai ritmul său de val. Mai era de asemeni o plantă grasă, în primul plan, un cactus cu frunzele ovale şi din care n»au rămas, în tabloul definitiv, decît cîteva conture firave. Economiei curbelor liniare îi corespunde econo» mia marilor planuri colorate. Tabloul nu e, de fapt, decît un dublu acord de albastru şi de galben ce se urmăresc ca o panglică largă desfăşurată spre a ajunge la pînza galbenă a unei bărci oprită la orizont Pereţii sumbri ai stîncilor sînt plasaţi de o parte şi de alta, ca o încadrare întrrnn decor. Coloritul este la fel de ireal ca şi scena însăşi

Trupul dansatoarei e saturat de albastrul mării şi al cerului, de parcă ar fi transparent, cîteva accente de mov bat mai mult sau mai puţin în purpuriu, creînd acorduri grave în această tonalitate cristalină. E un vis în plină zi, o poveste cu zîne spusă unor copii mari. Cu toate că nota erotică rămîne dominantă, schemati» zărea formelor şi prospeţimea coloritului îndulcesc ceea ce este tulburător în dansatoarea cu sînii prea mari, în caprele lubrice, în faun şi în centaur. Picasso crede a<şi fi depănat povestea sa cu zîne întrmn limbaj direct accesibil. «De data asta, cel puţin, ştiam că lucram pentru popor», le spunea el prietenilor săi. Artistul ştie că dacă durerea este solitară, fericirea e comunii cativă, chiar dacă e redată în termeni foarte personali. Şi<a intitulat tabloul *Bucuria de a trăi.* Şi, de fapt, simpla raţiune de a exista, cu gustul soarelui pe 401 buze, cu mireasma apei şi a vîntului în nări, iată ceea ce a voit să transmită Picasso, ca un om copleşit de fericire.
Lucrează acum aşa cum numai el poate să lucreze cînd simte imboldul reînnoirii. Marile planşe de azboci» ment îi stau la îndemînă. Pe trei plăci, fiecare avînd dimensiunea *Bucuriei de a trăi,* pictează tripticul mito« logiei lui personale, în viguroase trăsături negre pe fond alb : satirul cu cap de pisică ce cîntă din fluier, micul faun săltăreţ, centaurul cornut cu rînjet în formă de corn şi cu un trident pe umăr. Pictează de asemenea, pe un spaţiu imens format din trei plăci de azbociment, un *Ulysse* înconjurat de sirene, bizar Ulysse cu capul lunar, încununat de coarne, cu gura rotundă ca un arici de mare, înconjurat de forme de peşti albaştri avînd, în triunghiuri, vagi capete feminine. £ atîta revărsare de fantezie la Picasso, încît nu mai are răbdare să prepare suportul suprafeţelor ce urmează a fi pictate, ca în cazul plăcilor precedente : pictează direct pe izorel, care suge culorile, întunecă alburile şi scorojeşte bru» nurile.
Numai înăsprirea vremii pune capăt freneziei lui crea« toare. Castelul nu e încălzit. Picasso şi«a înălţat imnul către soare de«a lungul celor mai reci luni ale anului, într«o atmosferă glacială. Pe la jumătatea lui ianuarie se întoarce la Paris.
La castelul din Antibes a lăsat o confruntare plastică poate unică în lume, pe care, de altfel, alte lucrări o vor îmbogăţi. într«una din săli, conservatorul a scos

mica uşă zidită ce da spre vechiul pod mobil; prin această deschizătură în pereţii albi nu se vede pe sol decît o grămadă de pietre ce au culoarea osemintelor îngăh benite de soare. Operele lui Picasso privesc spre imenşi« tatea albastră a cerului şi a mării, ca şi cum ar fi într«un dialog cu eternitatea. « Aici, devenim supravieţuitori », spune La Souchère.

Faunii şi centaurii lui Picasso se înalţă deasupra frag« mentelor de coloane romane, Ulyssele său înfruntă pie« trele zgrunţuroase cu inscripţii şterse, pardoseala e aco« perită de cărămizi roşii cu desen maur, peste tot atîrnă lustre baroce de Murano, dar aici nimic nu pare disto« nant, totul se topeşte într«o unitate stranie, ca şi cum opere, obiecte, pietre imemoriale s«ar fi născut în acelaşi moment din această lumină acvatică. ,

Întorcînduise la Paris, după patru luni de muncă, Picasso reîncepe să lucreze în atelierul Iui Mourlot, ca şi cum ar reveni dintr<o vacanţă de odihnă. Forţele lui par, ca prin miracol, înzecite. Şi, de Fapt, se întîmplă un miracol. Françoise Gilot aşteaptă un copil. Femeia» Soare pare puţin înzestrată pentru maternitate. Ea îi va da, totuşi, lui Picasso bucuriile exultante ale unui tată pasionat care, din 1943, visa să aibă un copilaş bucălat.

De pe ţărmurile Mediteranei, artistul a adus o întreagă lume de vedenii pe care o instalează în atelierul lui Mourlot. Fauni — cei mai inocenţi şi cei mai răutăcioşi fauni pe care păgîna bucurie de a trăi ha putut născoci — înfruntând o centauresă cu sînii doldora; apoi un centaur ce însoţeşte o baccantă cu părul lung şi cu mijlocul gîtuit. Prietena lui bufniţa, adusă cu el la Paris, reapare şi ea în aceste pagini litografiate, precedate de multiple studii. Mai sînt apoi porumbeii, tovarăşii copilăriei lui, pe care<i desenează din nou, şi pentru prima dată în laviu şi guaşă pe hîrtie litografică, procedeu ce avea să ducă ta extraordinare reuşite tehnice.

în mijlocul atîtor teme familiare lui, un subiect nou se iveşte şi»l pasionează pe Picasso întrmn chip neaşteptat: un tablou de Cranach, *David şi Bethsabeea.* Această întîh nire cu Cranach se produce printrmn mic şi admirabil tablou pe care<l are Marie»Laure de Noailles: *Venus şi Cupidon.* Picasso se va inspira direct din el mai tîrziu. într<un catalog al muzeului din Berlin, Picasso găseşte o reproducere a tabloului lui

Cranach în care, din înaltul unui zid, David se uită la Bethsabeea ocupată cu toaleta ei. La prima vedere, nimic nu pare mai depărtat de el ca acest subiect, prezentat într»o costumaţie medievală, cu o tehnică minuţioasă. Probabil, a găsit că « asta e ceva povestit », după expresia lui, sau poate că a simţit nevoia unei desprinderi complete din gama atît de strînsă a temelor lui obişnuite. Oricum, tabloul a exercitat asupra lui o atracţie imensă. S<a pus pe lucru, în mai multe reprize, a desenat planşa şi a acoperit« cu cerneală, a răzuit»o, a abandonat«, şi a revenit la ea, după cîţiva ani, cu o răbdare înverşunată.
Cu această planşă inspirată de Cranach avea să se nască la Picasso gustul pentru arhaic, pentru arabescul minu* 103 ţios, pentru abundenţa exagerată a detaliilor, ce cores»
punde plăcerii pe care o încearcă de a se apropia de folclor.
Din această cufundare în Evul/Mediu vor apare întno zi cavaleri în armură şi femei cu scufii înalte pe cap. Prin Germania lui Cranach, Picasso avea să se reîntîh nească, în mod curios, cu trecutul Spaniei lui. Din luna martie a aceluiaşi an datează un desen în creion şi laviu: *Portretul lui Gângora.* în trăsături extraordinar de subţiri, alternînd cu mari tuşe de ulei, unde rafinamentul contras« telor de alb şi negru e greu să fie depăşit, Picasso ilus« trează sonetele lui Gongora ce urmau să apară în anul următor. El transcrie cu mîna sa textul spaniol, înso« ţindud cu ilustraţii marginale. Un singur sonet e lipsit de ilustraţii. Nici o infantă cu ochi înstelaţi nu însoţeşte acest text. El rămîne gol, aşternut cu scrisul sacadat al lui Picasso, cu urcuşuri bruşte, cu coborîşuri nepre« văzute, apăsînd pe unele cuvinte sau pe unele litere, cu majuscule orgolioase şi agresive. Şi Picasso îi spune lui Kahnweiler, trădînd smerenia, umilinţa pe care o simte faţă de *. . . • t Jeeît ^
nici, vezi, n-am pus
textul, din respect pentru El Greco
fn această primăvară a anului 1947 se petrece un eve« niment important în viaţa lui Picasso. La ij mai se naşte fiul său Claude. Copilul îi seamănă de mic, îi va semăna din ce în ce mai 'mult. Spania a biruit aportul sîngelui matern. E copilul lui Murillo, secretînd malh ţiozitate. Are ochii tatălui său, cărora cuvîntul de

jăratic, oricît de devaluat ar fi el, li se potriveşte cel mai bine. La începutul lui iunie, Picasso se opreşte pentru o scurtă şedere la Avignon, înainte de a se stabili la Golfejuan. Dar acum începe pentru el, omul permanentei reînnoiri, o extraordinară aventură creatoare. Din anul precedent,- anul *Bucuriei de a trăi,* datează un eveniment neînsemnat în aparenţă, însă plin de importanţă pentru artist în apropiere de Golfejuan se află mica localitate Vallauris, «valea de aur», cu pămîntul ei folosit din vremuri străvechi de olari. Localitatea e în declin. Lucrul se reduce treptat la confecţionarea oalelor de bucătărie, a căror calitate e de altfel mediocră şi crapă cînd sînt puse pe foc. în timpul războiului, cînd se simţea lipsa ustensilelor de menaj, olăritul reia un oarecare avînt. Dar metodele învechite de lucru, fabricarea de forme perimate, de obiecte utile depăşite de perfecţionările 404
moderne, de suveniruri pentru turişti, ruinează încetul cu încetul satul Cuptoarele, alimentate cu lemne, coşi înalţă spre cer fuioarele groase de fum negru cu miros de răşină de brad, se sting unul cîte unul. In anul 1946, cînd Picasso vizitează, din simplă curiozitate, expoziţia anuală de ceramică, parfumuri şi flori, şaisprezece cup< toare erau complet stinse. O singură fabrică mai luptă împotriva decăderii, ea singură are un cuptor electric. Este opera unei femei, aruncată de întîmplare în acest sat depărtat, împreună cu toate ambiţiile ei artistice, cu toată energia ei clocotitoare, cu toate darurile sale de organizatoare. Suzanne Ramie trecuse prin Şcoala de Belle*Arte, condusese la Lyon un atelier de muselină şi mătăsuri, şi, căsătorindu*se cu Georges Ramie, care avea o proprietate lîngă Vallauris, nu se resemnase să abandoneze orice activitate Trecerea lui Picasso prin Vallauris nu rămîne neobservată. Vizitează fabrica Ma< doura şi intră în legătură cu soţii Rami£. Este interesat de o activitate despre care, cu o zi meii înainte, nu ştia nimic. Degetele lui, vibrînd de febra creatoare, fac o încercare. Dau formă, cu o deosebită voluptate, unei materii extrem de mlădioase. La plecare, Picasso lasă trei mici piese pentru a fi supuse încercării cuptorului. O joacă de prinţ sortită să: rămînă fără urmări, s<ar zice. Nimic nu părea că ar putea să lege marele renume al lui Picasso de un sat obscur, creaţia lui solitară de umila muncă a unei

echipe de olari. Dar, în cursul iernii, el se gîndeşte la aceasta şi aşterne pe hîrtie cîteva schiţe pentru ceramică. Neprevăzutul îşi joacă încă o dată rolul său. In vara lui 1947, revine la Vallauris pentru a vedea piesele pe care le făcuse mai mult din amuzament. « Atunci şi>a descoperit vocaţia », spune Georges Rami£. Mai mulţi factori aii contribuit la această descoperire: seducţia materiei ce răspundea la cea mai mică apăsare a degetelor lui, transformîndivse dintrmn obiect învîrtit de olar în cu totul altceva, devenind, dintr*o vază sau dintrmn ulcior, trup de femeie sau de pasăre,* mai era apoi magia focului ce prefăcea culorile, şi efectul de surpriză pe careJ pîndea, el, căruia îi plăcea să se surprindă pe sine însuşi şi care se ştia, prin măiestria lui picturală, ferit de orice aventură periculoasă. Ferecat în solitu» 406 dinea lui, încerca de asemeni atracţia unei munci în comun, careri smulgea — pentru un moment — din neliniştea creatoare, totdeauna prezentă în el cînd se afla faţă în faţă cu o pînză întinsă pe şevalet. Atît de repede sătul de orice pretenţii intelectuale, avea să găsească în contactul cu olarii de la Madoura acea autenticitate umană care, ea singură, are valoare pentru el. La toate acestea se mai adăuga gustul pentru inedit, atracţia unei materii ce nui era familiară, a unui procedeu ce<l amuza prin tot ceea ce<i dădea de învăţat. Umilinţa însăşi a acestei învăţături era un stimulent pentru omul ce putea lua pe seama lui, pînă la sfîrşitul vieţii, acea imagine a unui bătrîn centenar a cărui legendă o făurise Goya: «învăţ mereu». Cînd Picasso trece de la sigu< ranţa lui de maestru la o ucenicie minuţioasă, pare că renaşte în el o amintire ancestrală, moştenirea depărtată primită de la cei ce lucrau cu mîinile lor, aceea a unui artizanat totdeauna viu în ţara lui. Maitîrziu, Georges Ramié se întreba dacă această meserie rudimentară nu *ha* evocat lui Picasso amintiri de la Malaga; unde se practică, aproape în acelaşi fel, acelaşi gen de olărit. întriO zi, cînd în atelierul său din rue des Grands<Augus< tins sosesc lăzile cu piese de ceramică destinate unei expoziţii şi cînd acestea sînt deschise în faţa lui, Picasso îşi aduce aminte de oalele ce se vînd zilnic la tîrguri şi îi spune lui Cassou, cu gestul caracteristic al mîinilor desfăcute: « Iată olarul, *el cacharrero* ...» De atunci este văzut aplecat deasupra

unei roate de olar —şi evenimentul e destul de senzaţional spre a fi amplu fotografiat — cu acea tensiune a întregii lui fiinţe, care trebuie să fie aceeaşi ca în momentele cînd se închide în atelierul său, singur în faţa pînzei. De altfel, pentru Picasso nu există altă ierarhie în artă deeît aceea a unei munci bine făcută, indiferent de material şi respectînd legile materialului folosit Pictează tăbliţe de ceramică ce amintesc acele *tonJos* italiene şi decorează nenumărate tăvi ovale şi farfurii rotunde, mari şi mici. în primele încercări transpune simplu, în trăsături rapide, pe suprafaţa absorbantă, motivele cei sînt familiare. Şi aici, siguranţa mîinii, rapiditatea execuţiei se îmbină la perfecţie cu materialul folosit Din trăsături virtuoase de pensulă apare un faun, o capră, un porumbel cu creasta zbîrlită. S<ar spune că lucrează cu o pensulă de miniaturist atunci cînd figurează pe o tavă ovală *Lupta centaurilor* sau *Cavalerul,* dar compoziţia este în acelaşi timp atît de savantă în spaţiul acesta restrîns, efectele sînt atît de calculate, încît totul ar putea să fie transferat pe o pînză mare. Pe lîngă aceste « grecisme », după expresia lui, pictează şi naturi moarte, peşti spintecaţi, ouă în farfurie, o lămîie şi un pahar cu apă cu umbra sa; le pictează cu umor, cu o fantezie dezlănţuită. Obiectele se revarsă pe marginea vaselor, se detaşează din fond, în relief sau prevăzute cu un contur scobit, pe cared foloseşte de asemenea frecvent spre a obţine o cît mai mare diversitate a materiei, cu alternanţe de neted şi de zgrunţuros. Această fantezie, această voioşie inventivă se manifestă în decorarea pieselor aproape clasice care i se prepară. Unul din aceste vase, pîntecos în partea de jos, este împodobit cu un trup de femeie cu talia foarte fină, cu coapsele proeminente, cu braţele îndoite lenevos în chip ae toarte. Piesele ce i se întind le transformă, de asemenea, cu o apăsare a degetului aproape magică, reproduse de film, în păsări cu ciocul deschis, în porumbei, în vulturi sau în ţapi culcaţi. Aceste vase sînt încă recipiente cu forme epurate şi totodată animale al căror trup neted ar putea să se reîncălzească sub mîngîierea palmelor. Modelează de asemenea vase în forma unor trupuri de femei, femei în picioare, cu sîni mari, sau femei ghemuite, partea de jos a vasului fiind constituită din rotunzimea coapselor subliniate de o linie uşoară şi

continuă, aceea a desenelor din evocările mitologice. Unele vase schematizate sînt cor < pute într«o in» spiraţie erotică atît de puternică încît par destinate unui cult falie

« Procedeele lui Picasso sînt greu de definit, scrie Georges Ramiă. După dibuirile de la început, urmează numaidecît o independenţă magnifică... Mijloacele folosite nu sînt de loc ortodoxe: un ucenic care ar lucra ca Picasso ar rămîne fără slujbă ... » Şi Ramie enumeră toate metodele tehnice folosite de pictor: «oxizi metalici, materii teroase, coloranţi pe porţelan nelustruit, pe smalţ crud, pe smalţ ars, pe smalţuri mate, smalţuri colorante, smalţuri opace, smalţuri transparente, aco» perite cu silicat, acoperite cu plumb, sulfură de plumb, hume naturale sau oxidate etc.» Arderea se face «fie

în cuptor cu flacăra liberă, fie în cuptor astupat, fie în cuptor electric ».

Din ce în ce mai pasionat de lucrul său, Picasso transpune în pămînt ars, aproape fără nici o schimbare, desenul bufniţei, cu rotunzimile ei bine cunoscute, şi o transpune într<o formă atît de perfectă că pasărea pare modelată de un travaliu secular, operă a generaţii de artizani şi nu a unui singur om din vremea noastră. De la aceste forme, pe care le<ai crede din timpuri imemoriale, Picasso trece la încercări inedite. Din această categorie face parte *Buha* în ceramică, pictată în 19*jo.* Ghemotoc îndesat pe labele sale, cu penajul modelat şi colorat, cu ochii ieşind luminoşi din orbitele adînci, pasărea păstrează volumul ei masiv şi totodată acea animaţie de suprafaţă ce pare a palpita în văzduhul ambiant, ea are un fel de magie primitivă, dar şi prezenţa tulburătoare a unei păsări de noapte reale. « Numai un pictor era în stare să conceapă această piesă de sculptură *sui generis,* scrie Boeck, ea este una dintre cele mai importante şi mai semnificative creaţii ale lui Picasso în domeniul plastic. » Printre reuşitele excepţionale ale operei lui de ceramist se numără şi acea tavă ovală din 195-l, avînd pictate pe ea o cursă de tauri, cu arena însorită tăiată pieziş de umbră pe fundul vasului şi cu băncile în amfiteatru desenate pe margini, cînd în plină lumină, cînd umbrite,

P

Ac

line cu spectatori
eeaşi pastă diluată folosită la pictarea platourilor şi a vaselor, aceleaşi trăsături de pensulă destinate să realizeze maximum de efect cu minimum de mijloace, Picasso le utilizează de aici încolo în lucrările de litografie. Cînd, la 10 martie 1948, Murlot aduce la Vallauris planşe de zinc şi cerneală litografică, Picasso consumă un surplus de planşe pentru a desena — în aceeaşi zi — şase capete de fauni surîzînd sau cîntînd din fluier, uimitor exerciţiu de virtuozitate. Numai această posesiune a mijloacelor nelimitate, numai ritmul acesta ele lucru cei este propriu, pot explica ceea ce se petrece atunci la Vallauris. Locuind la Golfe«Juan şi venind doar după' amiezile să lucreze la Madoura, Picasso realizează o performanţă aproape de neconceput: în cursul unui singur cin, din octombrie 1947 pînă în octombrie 1948, din mîinile lui ies aproape două mii de piese. Cînd circa o sută cincizeci dintre ele sînt expuse pentru prima dată la 408
Paris, în luna noiembrie 1948, lumea descoperă un Picasso la care nimeni nu se aştepta, legat de o artă minoră, de reuşite inteligibile. în ceea ced priveşte, o performanţă atît de vertiginoasă ca aceea pe care o atinsese, nu avea să slăbească cu nimic interesul pe cared are pentru ceramică. Se hotărăşte să se stabilească la Vallauris, măcar pentru a fi mai aproape de noua lui muncă, despre care ştie că nu ùa epuizat încă toate posibilităţile.

Dar în august 1948, o călătorie îl duce departe, într»o ţară unde nu mai fusese niciodată, Polonia. Ia parte, împreună cu Éluard şi Vercors, la Congresul Intelectuali« lor pentru Pace, care se ţine la Wroclaw. Se acomodează uneori, nu fără a se amuza în sinea lui, cu rolul de vedetă politică şi chiar de orator, ce i se rezervă în timpul şederii la Varşovia. Vizitează Cracovia, vechea capitală poloneză, unde mărturiile lăsate de EvuhMediu şi de Renaştere se împletesc cu legenda. La Cracovia se deschide special pentru Picasso şi Vercors muzeul încă închis pentru

Eublic, spre a li se arăta *Femeia cu hermină* a lui

Leonardo. a prima vedere, această anticipare a *Giocondei* nu pare săd impresioneze prea mult pe Picasso. Dar, cum ochiului său nuri scapă nimic, într<o planşă litografiată în decembrie 1948, apare o

amintire a desenelor lui Leonardo, o serie de profiluri clasice ce alunecă puţin cîte puţin, din ce în ce mai caricaturale, spre reprezentarea decăderii omeneşti. Umblînd prin muzeu, Vercors descoperă un mic peisaj de Rembrandt, ce pare a fi mai apropiat de Picasso. Se amuză amîndoi, subliniind perfecţiunea detaliilor cele mai mărunte, şi, după o clipă de reflectare, Picasso sfirşeşte prin a spune: « îm< "va talentului, nun nimic de făcut...»

potn

Din

voiajul său aduce un costum polonez pentru fiul lui. îl pictea2ă în hăinuţele brodate, cu tichie înfundată pe capul mare, cu largi aplaturi viu împestriţate; tot ansamblul acesta dă impresia unei broderii folclorice, cu excepţia unui mîner de fereastră pe cared pictează cu insistenţa lui obişnuită. După întoarcerea în Franţa, în preajma iernii, Picasso se instalează definitiv la Vallau» ris. Soţii Ramie wau găsit un atelier vast într<o fostă distilerie, precum şi. o casă pe colină. Aspectul vilei « Galloise » este de o banalitate deconcertantă, cu faţada ei albă de vilă periferică. Doar cîţiva pomişori ce»ş

işi tejghele cu olărit, te crezi la o margine de Toledo, pe Ponte Vecchio, sau oriunde li se oferă turiştilor tot felul de « amintiri ». Un mare restaurant face şi el oficiul de faţadă, ca un decor de cinematograf redus la un singur prim.plan. în dosul lui,satul dormitează, foarte banal, sieşi restituit de îndată ce autocarele turiştilor părăsesc mica piaţă din faţa bisericii, cu dughene de mahala, unde vînzătoarele fac totuşi dever bun vînzînd cărţi poştale cu reproduceri după operele lui Picasso.

Drept recunoştinţă pentru activitatea sa în folosul satului, Picasso a fost numit, la începutul lui 19/0, cetăţean de onoare al Vallaurismlui. în semn de mulţu» mire, el dăruieşte primăriei o copie în bronz după sculptura *Omul cu berbec,* **care se înalţă astăzi întrmn loc ceva mai retras din piaţa bisericii. Un monument al eroilor, prea mare în raport cu piaţa, îi Stă în faţă, model de cel mai prost gust, înfăţişînd un înger cu aripile larg desfăcute, şi cu o cunună de lauri; îngerul susţine un om care se clatină cu un braţ ridicat iar cu cealaltă mînă sprijininduişi capul. Pe soclul lui scund,** *Omul cu berbec* **pare, prin comparaţie, aplatizat, ca**

apăsat de mediocritatea banalei faţade a restaurantului lîngă care este aşezat. Această vecinătate fortuită face şi mai evident dezacordul dintre ansamblul operei lui Picasso şi ambianţa sa. Totuşi, deşi indiferenţa creatorului său ha abandonat în acest colţ inospitalier, *Omul cu berbec* pare o creaţie a solului local, anterioară satului însuşi.

XVI. RĂZBOIUL ŞI PACEA 1949 _ 1954

În aprilie 1949 se ţine la Paris, în marea sală Pleyel, Congresul Mondial pentru Pace. Aragon îi cere lui Picasso să facă un afiş pentru Congres. în timp ce discută despre subiect — timpul presează — Aragon scotoceşte printre mapele artistului. El dă acolo de proba unei litografii pe care Kahnweiler o publicase chiar atunci, în 1949. Prietenii lui Picasso o intitulaseră «Porumbelul». O desenase în ianuarie 1949 în laviu, pe o placă de zinc. Litografia e de o calitate excepţională; după Mourlot, « una dintre cele mai frumoase care au fost izbutite vreodată ». Această columbă albă pe un fond negru, cu micul ei ciuf la creastă, nu are totuşi nimic revoluţionar; îndesată pe picioare, ea nu e prezen» tată zburînd, cu aripile desfăcute şi nu are nici unul din atributele tradiţionale, nici măcar clasica ramură de măslin. Dar Aragon, cu simţul lui foarte sigur al efectului, îşi dă numaidecît seama că această columbă se poate impune în chipul cel mai direct şi mai convingător ca simbol al eternei aspiraţii a oamenilor către pace. O ia cu sine şi pleacă în grabă. Era pe la prînz, precizează el. Pune să fie reprodusă imediat în mii de exemplare şi, pe la orele cinci după amiază, afişele cu o columbă albă acope« reau toate zidurile Parisului. Congresul pentru Pace putea să fie organizat de oamenii unui partid, putea să fie un mijloc de propagandă, să pară suspect adversarilor, simbolul păcii se impune însă foarte repede, cu acea forţă misterioasă pe care rareori, şi numai în cazuri 412
excepţionale, o au anumite cuvinte sau an urnite imagini Chiar dacă această columbă nu e decît o amintire a porumbeilor pe care un copil îi termina de pictat în tablourile tatălui său, chiar dacă ea a fost scoasă la întâmplare din mapa unde dormita, de îndată ce primele priviri cad asupră«i, ea pare că s«ar £ născut spontan din neliniştile omenirii, marchează

trezirea unei conştiinţe pe care, de aici încolo, o va împiedica să mai aţipească.

Armă politică sau sfidare, ea este în acelaşi timp o operă de artă de o rară perfecţiune. în ciuda faptului că a fost folosită pentru Congresul Păcii, Academia de Arte Frumoase din Philadelphia decernează în toamna aceluiaşi an *Columbei,* expusă atunci la New York, premiul «Pennel Memorial Medal», distincţie înfiinţată în 1928 de membrii Clubului Acuareliştilor. *Columba* găseşte drumul spre cele mai depărtate sate franceze; o ia înaintea rugăciunilor din biserici; se întrece cu factorii poştali. Ea îşi aşterne urma luminoasă chiar acolo unde arta n<a pătruns niciodată. Face de asemeni înconjurul lumii, devine familiară oamenilor de toate rasele şi de toate religiile, îşi răspîndeşte profe» siunea de credinţă în toate continentele şi duce peste tot în zborul ei triumfal cele trei silabe ale numelui celui care a creat«o. « A fost dat ca acest desen al picto» rului care trecea drept cel mai «dificil» dintre toţi, drept cel mai ermetic ... a fost dat ca tocmai el să facă înconjurul pămîntului. Şi nu din muzeu în muzeu, din expoziţie în expoziţie, ci din casă în casă », scrie Gabriel Venaissin. Rareori — şi poate niciodată — un pictor sau un creator, oricare ar fi fost el, s«a bucurat de un asemenea noroc: să pătrundă în mase atît de largi, să stabilească o legătură atît de intimă cu ele, încît imaginea pe care a faurit«o să rămînă întipărită în ochii şi în inimile lor, în ale partizanilor ca şi în ale adversarilor, învingînd chiar dezbinările din lume. Şi într<adevăr, această aventură extraordinară i se întîmplă omului cel mai izolat în creaţia sa, omului care nu s«a supus decît legilor lui personale, care n<a încetat şi nu va înceta niciodată de a folosi limbajul lui propriu, cifrat. Probabil că Picasso însuşi nu prevăzuse puterea de sugestie a columbei lui, înainte de a o fi văzut în sala 413 Pleyel, imensă, impresionantă sub razele reflectoarelor, tn acea sală adîncită în semiîntuneric şi tixită, de o mulţime entuziastă, reculeasă, ce va face din această pasăre un simbol al propriilor ei năzuinţe. Dar ziua aceea răscolitoare este, pentru el, o zi de mare înfrigurare. Françoise Gilot aşteaptă un copil. Picasso îşi doreşte cu pasiune o fetiţă. Tînăra femeie a fost internată într»o clinică, aceeaşi unde se născuse şi fiul său. Picasso, care se afla în sala Pleyel, telefonează

spre a căpăta veşti. Află că are o fetiţă, venită pe lume în acea zi de 19 aprilie 1949. Cînd este întrebat ce nume să«i deă, răspunde pe loc, fără să mai stea nici o clipă pe gînduri. Trecutul lui, cu rădăcini în limba sa natală, se întîlneşte dintr»o dată cu prodigiosul lui prezent. Fetiţa se va numi « Paloma », Colomba. Dacă Picasso a regăsit în fiul său propria lui identitate, naşterea fetiţei repre* zintă pentru el culmea fericirii sale personale. Era ca şi cum i s<ar fi dat o a doua tinereţe şi ar căpăta noi motive de a iubi viaţa cu fervoare, la o vîrstă cînd oamenii se detaşează de ea, sau, mai bine zis, cînd plăcerile vieţii se detaşează de ei.
De îndată ce copila îşi va deschide ochii asupra celor din jurul ei, de îndată ce primul surîs şovăielnic îi va destinde buzele, Picasso va simţi ţîşnind în el o tandreţe pasionată. Tot ceea ce a iubit vreodată într<o fiinţă omenească, i se pare că găseşte acum în mica făptură: ataşamentele rupte, fidelităţile trădate, puterea lui de iluzionare ca şi luciditatea lui se vor reconcilia în dragostea sa de tată neliniştit.
Coincidenţa aceasta, ce>l copleşeşte pe Picasso cu o mare fericire personală şi în acelaşi timp cu o celebritate a cărei amploare n<o prevăzuse nici el, ar fi putut, la altul decît dînsul, să exercite o influenţă asupra expresiei lui artistice. Totuşi nu se produce nici o ruptură cu trecutul său, nu se observă nici o liniştire în viziunea lui asupra lumii.
O curioasă mărturie a sentimentelor lui personale şi totodată a persistenţei viziunii lui ne este oferită de două litografii. Picasso îşi poate îngădui să glumească faţă de prietenii săi, spunînd: « La vîrsta mea, a mai face copii e de<a dreptul ridicol...» totuşi, emoţia lui, recunoştinţa lui faţă de tînăra mamă nu încetă să se exprime Regă* seşte corpul ei androgin nedeformat de maternitate în *Vertus* a lui Cranach, asupra căreia îşi oprise adesea privirile în casa vicontesei de Noailles. După o repro« 414
ducere pe care ùo dă Marie<Laure, Picasso desenează tabloul întrmn contur rapid, dar mai fidel decît o făcuse oricînd altă dată într<o copie. Acest desen din ij mai îl reia cinci zile mai tîrziu într<o formă mai elaborată, după maniera lui proprie: trupul acestei Venus e prezentat în viziune simultană, cu spatele lipit de profil, cu picioarele enorme în mers, cu faţa striată

de arabescuri, cu sprîncenele în spice. Cupidon este şi el foarte depărtat de copilul debil al lui. Cranach, trupul lui mic e întors din toate părţile spre spectator, cu exuberanta vitalitate a fiului său zglobiu, capul ridicat semeţ fiind un portret al micului Claude. Cele două planşe au, cum subliniază John Lucas, mai ales o semnificaţie autobiografică, dar ele sînt totodată expresia acelei fugi a lui Picasso din faţa propriei lui înduioşări, din faţa mulţumirii produsă de reuşitele facile. « Prin urît, prin neprevăzut, prin ceea ce şochează, el caută să evite virtuozitatea gratuită, vidul amenin» ţător al graţiei şi al frumosului», scrie André Chastel. Echivalenţa interesului său pentru frumos şi urît găseşte un exemplu izbitor în faptul că din aceeaşi lună ianuarie 1949 datează şi celebra *Columbă* şi *Broasca.* Pe acelaşi fond de un negru intens este prezentată şi respingătoarea batraciană, şi graţioasa pasăre. Reuşita tehnică pare şi mai extraordinară decît virtuozitatea prin care redă penajul pufos al porumbiţei. Broasca se situează pe linia directă a monştrilor lui Bosch, cu privirea ei aproape omenească, cu despicătura dezgustătoare a gurii, cu labele asemănătoare scurgerii unui lichid vîscos. Ea este tratată însă cu acel. gust al decorativului ce domină acum la Picasso; corpul pestriţ, îmbrobonat a cărui granulaţie e respingătoare la atingere, e redat ca şi cum ar fi vorba de o materie preţioasă.

Din acelaşi moment cu *Broasca* şi *Columba* datează şi unele dintre reuşitele sale cele mai răsunătoare de cera* mist. S»ar spune că o unitate de viziune s«a stabilit la toate nivelurile artei lui. Şi că a ajuns la acea facilitate de expresie pe care Picasso vrea »0 evite, spărgînd unita* tea armonioasă a propriilor lui mijloace. Veşnicul nepo< tolit caută căi noi, ca şi cum s<ar teme de pericolul unei stagnări. Sub imboldul necesităţii sale de contraste violente care este în acelaşi timp şi o necesitate de a fi în 416 dezacord cu el însuşi, Picasso încearcă, încă din 1948, un gen surprinzător, care nu este însă cu totul nou la el, căci se leagă de planşele făcute pentru *Capodopera necunoscută* a lui Balzac. Experienţa îl pasionează atît de mult, încît o repetă în două mari tablouri care, sub titlul vag de *Bucătărie,* marchează încă un pas înainte spre arte abstractă. Acoperă toată suprafaţa pînzei cu o reţea de linii, întrerupte de puncte sau de pete de

culoare, în scopul — după Raynal — de a realiza « profunzimea plată », de a evita acea îmbinare de linii drepte ce derivă din perspectiva clasică. în unul din tablouri, cîteva indicaţii vagi sugerînd o zburătoare sau un fruct mai apar încă dintrmn ansamblu de forme ce se mişcă într<o lucire albastră<cenuşie, dar celălalt nu se mai apropie prin nimic de vreo realitate oarecare, în acelaşi mod abstract sînt concepute bordurile la volumul *Cîntecele morţilor* de Pierre Reverdy, notaţii marginale, cuvinte subliniate, linii terminate prin puncte, în felul halterelor, fără legătură cu textul; dar, aşa cum arată Kahnweiler, aceste încadrări asociază adeseori imaginea unor oseminte. Ilustraţiile compuse în anul următor, 1949, pentru *Carmen* de Mérimée se caracterizează prin aceeaşi despuiere geometrică, prin aceeaşi părăsire a realului. Dar toate acestea nu sînt pentru Picasso decît excursii printrmn domeniu ce<i este străin. Cînd se întoarce din ceea ce a fost pentru el o evaziune, păstrează în pictura sa urme din această vagabondare, sub forma unei viziuni plane, cu puncte apăsate şi curbe. Regăsim această repartiţie a suprafeţei întrmn *Portret al Jiului său,* datat din 1948. Copilul este pictat în pătucul său de fier, foarte comun, lăcuit, dar ale cărui curbe se termină în măciulii asemănătoare punctelor de la capătul liniilor abstracte. Micul trup, înfofolit în îmbrăcămintea sa schematizată, este conturat de curbe ce reiau roturw zimea jucăriei şi bila uşor pătrată a feţei cu trăsături indicate sumar, pe care o domină nişte ochi extrem de mari. îl pictează în acelaşi fel în braţele mamei, cu hăinuţa ecosez schematic cadrilată, cu fotoliul de răchită ce caută să se afirme în primul plan, întocmai ca şi pastilele corsajului pe care4 poartă Françoise Gilot. încercarea cea mai bizară a unei noi expresii, a decupării suprafeţei în detrimentul figurii umane, este *Femeie şezînd* din 1948 unde, în severitatea aplaturilor puternic 416 conturate, în interiorul unui soi de văl de călugăriţă, e aşezat un cap minuscul, deasupra unui gît lung şi subţire, în timp ce braţele se sfîrşesc prin mîiniJopăţele. Această încercare rămîne însă izolată. în schimb, portretele Franşoisei Gilot continuă să facă obiectul unei serii de încercări unde viziuni vechi se întîlnesc cu o optică nouă. La începutul lui 1949, o pictează cu faţa ei de infantă clasică, iar în martie, în

Femeie pe fond înstelat, **unde îi dă o întreagă noapte de vară ca arier»**

[»lanuri somptuoase, îi scaldă figura într<o luminozitate unară din care se desprind doi ochi enormi inegali şi gura mică, copilărească. Corpul deformat de femeie însărcinată i«l fixează pe fotoliu prin aplaturi curbe, şin desenează, ca pe o tăblie, privirea speriată. Pictează apoi, în aceeaşi zi, această faţă cufundată într*o fosforescenţă verde, cu o încărcătură de fire roşii înconjurînd capul, cu obrajii marcaţi de o curgere brună, un alt semn pe careJ adoptă acum.

Tot trecutul lui de coşmaruri se regăseşte în aceste momente, »ar spune cele mai potolite cu putinţă. Botul ascuţit reapare o dată cu ciocnirea dintre ochiul vertical şi ochiul orizontal. Se întoarce chiar pînă la perioada de la Dinard, cu un nud făcut din bucăţi de lemn îmbinate. O nouă experienţă — pe care o repetă — e reprezentată de o litografie ce decupează trăsăturile Franşoisei în părţi separate şi le reconstituie în felul unui joc ghicitoare — de altfel nu întrutotul reuşit. Picasso intitulează această încercare *Figură compusă.* **Cele două tendinţe ce prevalează acum la el — această «profunzime plată», pe care o caută pînă şi în non< figurativ, şi această compoziţie în trăsături separate — îl conduc la transpuneri de subiecte foarte cunoscute, ca şi cum, prin intermediul unor teme interpretate şi mai înainte, modul său de transfigurare a realului s<ar putea realiza mai bine. Exemplul cel mai frapant al acestei subjugări a formelor la noua lui viziune este lucrarea** *Domnişoare pe malul Senei* **(Kunst Museum, Bâle). « Ceea ce importă sînt schimbările, mai radicale decît toate cele pe care Picasso le*a operat vreodată cînd picta direct după natură, scrie John Lucas; el nu şi«a luat niciodată libertăţi mai justificate întrmn portret, un peisaj sau o natură moartă, ca în această transformare, care le include pe toate acestea trei deopotrivă. »**

La prima vedere, nimic nu pare mai depărtat de Picasso decît senzualitatea saturată, şi chiar liniştită,

de care este încărcat tabloul lui Courbet *; nimic nu pare mai greu de împăcat Cu tendinţele lui actuale, ca viziunea realistă cufundată în adîncime a peisajului. Dar tocmai această dificultate pare a<l fi tentat. Spre a opera o răsturnare totală, el începe prin a micşora înălţimea tabloului, pînă la a nu mai fi decît o lungă bandă: suprimă crestele copacilor, reducîndun la o decupare de frunze, ritmată ca un decor mozarab. Adîncimea, distan» ţele dintre personaje sînt înlăturate, totul este adus la un plan unic. Toate elementele tabloului sînt prezente, şi totuşi n<a rămas nimic din el. Atitudinea femeilor este păstrată, ca şi aceea a mîinilonfrunze, ca şi pălăria cu boruri decupate, ca şi buchetul de flori stilizat, sau vîr< furile pantofilor, ba chiar şi vaporaşul, pe apă. Culorile sînt de asemenea de o înşelătoare fidelitate, adaptate decupajului suprafeţei Figurile, ciopîrţite şi asamblate într<o vedere simultană, sînt înconjurate de arabescuri în relief, adesea duble, chenare luminoase cînd fondul este întunecat şi întunecate pe Un fond luminos. Scriitura tabloului este dintre cele mai instructive pentru cunoaş* terea legilor picturale ce dictează acum în opera lui Picasso. Crinolina femeii care doarme e redată printr<o succesiune de motive ce amintesc împletiturile de răchită sau broderiile de perle, dar care, spre deosebire de motivele împletiturilor de papură folosite de Picasso altă dată, nu se remarcă prin desime. Tabloul seamănă astfel cu un covor viu colorat, covor oriental, unde meşte< rul ar fi înşirat cu răbdare motivele, fără a se repeta niciodată, în pofida .unui gust înnăscut pentru încărcă» tură. Prin mijlocirea' unor modificări atît de profunde, prin distrugerea şi recompunerea figurilor, în Picasso renasc ataşamente foarte vechi, arabescurile suprafeţei se reînnoadă cu o tradiţie seculară.

La două săptămînr numai după ce pictase — la începutul lui februarie 19J0 — *Domnişoare pe malul Senei,* Picasso copiază *Portretul unui pictor* de El Greco, care este socotit a fi portretul lui Jorge Manue'

---

* Gustave Courbet a pictat în i8j6 tabloul *Domnişoare pe malurile Senei,* de la care se inspiră acum Picasso (n.t.).

ı, hul pictorului.
după distrugerea

Şi aici, totul este adus Ta suprafaţă totală a; coerenţei trăsăturilor, cu ochii proiectaţi în depărtare,. Cu nările suprapuse, cu buzele pictate pe dos, însuşi gulerul plisat devine,, un evantai împletit. Neverosimil este faptul că de<a lungul ţuturor acestor mutilări persistă anumite caracteristici ale modelului, ca destinderea amabilă a. gurii şi geţstul manierat al degetelor.ee ţin pensula. Ceea ce este mai aproape de original e însă tonalitate» generală a tabloului, ciocnirea de umbre cald« şi luciri palide pe care o obţine uneori prin mijloace foarte simple, ca grenul suportului ce apare pe alocuri. Este evocarea, pe cît mai exactă cu putinţă, a acelei « lumini lunare » din Toledo, care l»a atras pe Picasso spre acest - tablou. Spanie* şe insinuează acum întrmn mod ciudat în opera lui. Călăreţii sau centaurii cu care îşi decorează platourile din ceramică sînt mai apropiaţi de Don Quijote, decît de antichitate. La apogeul măiestriei lui pictează scene de corrida,' întru» totul conştient de perfecţiunea lor.

într>o zi întîlneşte pe drum o maşină în pană, care tran» sporta nişte toreadori. Se grăbeşte să le vină în ajutor. După ce<i mulţumeşte, un toreador îi întinde cartea sa de vizită cu< titulatura lui: *matador de los tor os.* Picasso i<o dă pe a lui, pe care scrie: *matador de los tor os de la pintura.* Ca în toate încercările vieţii lui, în fericire saiu în suferinţă, Spania răbufneşte în el, din adîncul fiinţei sale.

Cînd, la începutul anului 19JO, pictează pe cei doi copii ai lui din urmă, o face într^o ciocnire de umbre şi lumini, cu feţele decupate în segmente şi arabescuri, cu hainele împestriţate afirmîndu<se în primul plan, cu degetele lor, dispuse în frunze de acantă, urmînd formele ornament tului. Paloma e aşezată întrmn mic fotoliu rustic, proven» sal, dar, sub penelul pictorului, giurgiuvelele ferestrei, ca şi motivul banal al ornamentului lespezilor, se înru» dese cu barocul spanioL

Tocmai spiritul acestui baroc, al sumbrului baroc spaniol, se. afirmă acum în pictura sa. îşi petrece iarna în Sud. Pictează, Vallâuris acum pustiu, cu ramurile desfrunzite ale copacilor ridicîndu»se spre cer în arabes« curi întortocheate, ca nişte .suflete chinuite, cu trurw chiurile noduroase mimînd o luptă de dragoni. Printre naturile moarte executate după aceeaşi grafie se găseşte cea mai dramatică dintre picturile lui din această epocă: *Cocoşul cu paner de*

răchită; panerul este stricat de zbaterea păsării furioase care şi<a luat zborul, vîrfurile împletiturilor rupte par că se întind după cocoş, ale cărui pene zbîrlite seamănă cu nişte fire de răchită.

în tablourile lui Picasso, arabescurile se pun î'n mişcare, ele nu se mai mulţumesc doar să acopere suprafaţa cu reţeaua lor ca un decor mozarab; se învîrtesc în jurul lor înşile, se joacă cu formele, ca şi cum ar arunca în sus şi în jos o minge.

Dublul *Portret al lui Claude şi Paloma* în faţa jucăriilor lor de Crăciun e foarte caracteristic pentru acest dina« mism accentuat. Nimic nu poate fi mai potolit ca nişte copii care se joacă, dacă subiectul este privit şi tratat cu înduioşare, dar Picasso pictează tocmai zvăpăierea acestor fiinţe mici, agitaţia trepidantă a jocului lor. Suprafaţa tabloului este, conform gustului pentru baroc ceri stăpîneşte în acest moment, supusă unui dublu arabesc, încrengăturii de linii cu punctele lor terminale. Dar aceste motive se răsucesc mereu, culorile se ciocnesc violent — roţile galbene şi negre ale automobilului« jucărie pe care Claude ha primit cadou imită mişcarea desenelor de pe lespezile rustice — mica maşină e roşie, şi tot roşu e covorul pe care e'întinsă Paloma, cu picioa« rele ei mici în aer, ca şi cum ar fi căzut greoi, trasă la

Eămînt de greutatea capului ei mare cu mască mexicană. >inamismul copilăriei atinge punctul culminant în por» tretul *Paloma pe fond roşu* de la începutul anului 19J1. Din aplaturile trupului ei se desprind — întrmn nou sens al plasticităţii — capul mare cu obraji bucălaţi şi mîinile enorme, dintre care una stă, acaparatoare, pe o jucărie, şi care par a fi lăsat urme murdare pe covor. Totul se mişcă în tablou. în ciuda fondului plat, fetiţa pare azvîrlită spre spectator, cu ochii scînteietori animaţi de viclenia iscoditoare a copiilor, agresivă pînă şi în micile codiţe legate cu o panglică, ce se depărtează, ţepene Picasso pictează prezenţa acaparatoare a copi» lului în viaţa adulţilor, caracterul dominator, stăpînitor, al fetiţelor care, în izbucnirea sănătăţii lor, în forţa lor de fiinţe tinere, cer în mod tiranic să te ocupi de ele. Picasso îi pictează adesea pe copiii săi împreună cu mama lor, reluînd ciclul maternităţilor de la începutul carierii lui. Cu toată prezenţa acaparatoare a celor doi

micuţi, Françoise Glot şi<a reînceput şi ea activitatea de pictoriţă; ea ţine să»şi afirme cu tot dinadinsul înde» pendenţa creatoare, ca şi cum s<ar apăra împotriva supe« riorităţii zdrobitoare a lui Picasso. El o reprezintă dese« nînd în vecinătatea copiilor săi, cu profilul greu, aplecat asupra muncii ei, cu grumazul îndoit, în timp ce cape« tele micuţilor par că plutesc în spaţiu ca nişte băşici de

în *Maternitate cu portocală,* tînăra mamă strînge cei doi copii în mîinile ei posesive, Cu contururile negre ale degetelor înfipte în carne ca nişte cuie. Françoise şi<a schimbat pieptănătura. Poartă acum părul strîns la spate, întrmn coc pe care Picasso îl arată împletit ca fundul unui coş. Vioiciunea coloritului veşmintelor imprestriţate e atenuată de linia neagră care le contu» rează, decupînd profilul alb al tinerei femei, şi împarte în segmente faţa Palomei. Ochii lui Claude, imenşi şi inegali, sînt aţintiţi asupra spectatorului, năpădiţi de umbre insistente.

în barocul lui Picasso, atît de personal în tonalitatea sa brună, se integrează şi *Privelişte la Vallauris.* El pictează acum aproape numai pe placaj, mai uşor de găsit decît pînzele de anumite măsuri. în această vedere pano< ramică, cu etajarea ei de acoperişuri în faţa arier<planului colinelor, fondul transpare, dînd tabloului caracterul său de pămînt ars de soare, de peisaj african. Materia neacoperită a suportului îşi are şi ea rolul ei în *Capră,* din acelaşi an 1950, unde nervurile aparente ale lemnului contribuie să redea carnaţia caldă şi palpitîndă. Volu* mele animalului culcat sînt epurate ca într<o machetă pentru un monument, dar limba lacomă şi ochii supra» puşi exprimă o maliţie animală rar egalată. Cum a procedat deseori, Picasso, după ce a atins în pictura sa un anumit grad de plasticitate, trece la scul» ptură. Această trecere se face cu atît mai uşor acum, cînd este pe cale de a modela în ceramică unele mari reuşite ca *Bufniţa,* din acelaşi an. Păstrează pentru sculptură acelaşi subiect ce revine acum frecvent: *Capra.* Sculptează direct în ghips, materie greu de minuit, căci se usucă repede şi se fărîmiţează, cerînd acea rapiditate de exe» cuţie care este aceea a ritmului său normal de lucru. Pentru această sculptură, mai mare ca în natură, Picasso 421 a folosit ca suport — mărturiile fotografice o atestă —

materialele cele mai diverse: un coş de răchită, crengi de palmier, o ladă de conserve, două mici chiupuri de pămînt ars. Modelează capra cu un gîţ prea : subţire pentru capul ei mare, cu trupul atîrnînd:greu, din prici» na stomacului încărcat, pe picioarele de dinapoi, cu pielea întinsă pe coaste, cu ugerul umflat, căruia bronzul îi dă efectul dorit: contrastul dintre zgrunţuros şi neted. In acelaşi fel, ca şi cum ar urmări în jurul lui semnele fecundităţii, Picasso sculptează o *Femeie însărcinată,* **cu trăsături abia indicate în bila capului, cu trupul aproape realist, vrînd parcă să redea imaginea naturii însăşi în funcţia ei generatoare. Braţele îi cad grele întrmn gest ce exprimă în acelaşi timp pudoarea şi orgoliul, picioarele îi sînt încă înfipte în sol; din trupul tratat prin mici tuşe ies în evidenţă sînii şi pîntecul, umflate şi lucioase.**

In momentul cînd Picasso îi pictează pe copiii lui în jocurile lor gălăgioase, cînd pare a căuta, sculptînd capra cu burta plină şi femeia însărcinată, semnele eternei reînnoiri, ale inepuizabilei generozităţi a naturii, lumea e încă o dată în prada coşmarului. In vara lui 19JO — o altă vară cu timp frumos şi pace adîncă — izbucneşte războiul din Coreea. Amintirea verilor chinuitoare, a grozăviilor căzînd deodată dintrmn cer senin, este încă prea proaspătă pentru a nu răscoli toate spaimele din trecut. Acest război ce se desfăşoară într»o ţară cu nume aproape necunoscut pare a nu avea nimic comun cu oamenii ce»şi trăiesc sub alte zări viaţa lor paşnică dţ fiecare zi. Dar o dată cu Hiroshima, o oroare nouă s»a născut, a cărei forţă distrugătoare, infinit mai perfec» ţionată, este lăudată. Un val de panică se abate asupra lumii şi loveşte sensibilitatea deosebit de vie a unei Franţe ce n»a uitat că a fost cîndva surprinsă în nepăsarea ei. Această panică se traduce prin căutarea îngrozită a securităţii, prin mobilizarea tuturor egoismelor indh viduale. Marile interese se refugiază în străinătate, în ţări presupuse a fi la adăpost de cataclism, capitalurile se scurg din Franţa, prin mii de canale clandestine. Se creează astfel o atmosferă greu de conceput, de îndaţă ce accesul de febră al alarmei a trecut. Iftsă numai cei care au averi de salvat, sau mijlocul de a se deplasa, sînt cuprinşi de vîrtejul panicii. Nebuniei unei mici minorităţi i se opune fatalismul adînc al maselor, pe

care munca lor, sau sărăcia lor, le ţintuiesc locului, viitoare victime ale unor evenimente de neînţeles pentru elé. între alarma egoismelor şi apatia generală se plasează marea teamă a celor care ştiu că pacea lumii e ameninţată. Cu toate că trăieşte în afara evenimentelor, întrrnn sat liniştit, Picasso e şi el pîndit de această ameninţare depăr» tată. La începutul lui ianuarie pictează pacea pe care o vede dominînd în jurul lui, pacea muncitorilor, în *Fumuri la Vallauris,* aşa cum ceva mai înainte, sculptase renaşterea vieţii. Totul îi devine deosebit de drag, totul este pentru el o permanenţă preţioasă de cînd e obsedat de primejdie, de cînd este, după propria lui expresie, «năpădit de această nelinişte, de această ură, de această poftă de a se bate împotriva nelihiştei şi îm< potriva urii». Picasso e considerat ca privind războiul din Coreea ca partizan comunist, ca acuzator al aţîţătorilor la război, dar totodată cu o credinţă optimistă în victoria finală. Şi, într<adevăr, ia atitudine ca om profund zguduit de indignare. Ia, în felul lui, atitudine pentru o ţară înâ» poiată, pentru oamenii sărmani legaţi de pămîntul lör şi lăsaţi la voia mesagerilor unei civilizaţii înarmată trufaş cu mijloace de exterminare neiertătoare. Această disproporţie de forţe trezeşte. în el mînia ce era de aşteptat. Viziunea ce<i răsare înaintea ochilor este dictată de oroarea pe care o are faţă de orice război, de credinţa lui pătimaşă în sfinţenia vieţii. *Masacru în Coreea* exprimă generoasa lui simpatie pentru cei slabi şi profundul lui dezgust pentrú forţa brutală. Nu pictează evenimentele din Coreea, aşa cum altă dată nu pictase un sat spaniol bombardat de aviaţie, nu pictează nici o. dramă vizionară, eterna ciocnire dintre lumină şi tenebre. Marele şoc emotiv declanşat de *Guernica* într<o ţîşnire de forţe creatoare nu se poate repeta, tot aşa cum o exaltare pasională trăită pînă la capăt şi epuizată prin însuşi excesul ei nu se poate reînnoi, în mod deliberat, Picasso se limitează, după cum limitează şi dimensiunile panoului de placaj pe care lucrează. De altfel, de astă dată, Spania nu se mai zbuciumă în el, spre a scoate la iveală o nouă înfaţişare a groazei. Evită simbolurile şi se exprimă întrmn limbaj tot atît de acce» sibil ca şi al unui orator popular adresîndtuse maselor, ■123 limbaj care evocă ceea ce, în cazul lui, este aproape

oimagine din Epinal*. Pentru a picta ceea ce se petrece în Asia, se inspiră din tabloul ce semnifică pentru orice spaniol grozăvia represiunii şi demnitatea victimelor: *} mai 1808* **(împuşcarea răsculaţilor) de Goya. Pictează în partea dreptă a tabloului grupul compact al soldaţilor înarmaţi ce formează un singur bloc distrugător, o maşină a morţii, aşa cum erau soldaţii lui Napoleon, însă dă acestui mecanism un aspect şi mai impresionant decît cel al soldaţilor în carne şi oase. Spre a»i caracteriza pe nemiloşii exterminatori, Picasso se adînceşte întrecutul spaniol, dincolo de Goya.**

Soldaţii ce poartă puşti şi mitraliere pe umeri sînt îmbră» caţi în ciudate armuri lipite de trupurile lor: tot astfel îi pictase El Greco pe sfîntul Mauriciu şi însoţitorii lui martiri, în mod ciudat goi şi ei. Numai că extermina» torii din Coreea sînt anonimi, ca toţi « apărătorii ordinei » angajaţi întrmn război modern: feţele lor sînt ascunse în dosul unor viziere medievale care le dau în acelaşi timp o alură de roboţi, iar acest echivoc ceu apropie pe Frankensteinii de azi de barbaria Evului Mediu este subliniat de comandantul plutonului de execuţie ce»şi învîrteşte pe deasupra grupului sabia trasă din teacă. Victimele execuţiilor de la 3 mai erau bărbaţi ce luptaseră împotriva ocupantului, cu furci şi măciuci contra puştilor, bărbaţi conştienţi de ura lor împotriva opresorilor. Vie» timele unui război modern sînt femeile şi copiii. Picasso pictează femeile aliniate, goale, în faţa roboţilor; o tînără femeie»floare are capul prea mare sub masa părului pentru gîtul ei subţire, două femei sînt însăr» cinate, una din ele cu braţele atîrnînd, cu palmele desfă» cute, cu gestul acelora ce nu pot înţelege ceea ce li se întîmplă. Copiii caută ocrotire în jurul lor, în timp ce un copilaş culege flori lîngă picioarele lor. *Masacru în Coreea* **este monocrom, ca şi**

---

* Este o localitate în Franţa, situată la poalele Vosgilor, re< numită prin gravurile populare. Muzeul oraşului cuprinde o sec» ţie consacrată gravurilor populare din Epinal şi din alte centre din Franţa şi cniar din alte ţări. Imaginile executate de meşteri populari erau gravate în lemn (sec. XIV), apoi în cupru (sec. XVIII), ap, si litografiate (sec. XIX), iar temele erau religioase, istorice, mai ales militare, decoraţiveetc. Imaginile se vindeau la tîrguri. *(n.r.).*

Guernica, însă de un gri luminos, de oţel, peste care e la mijloc un strat uşor de galben, cu puţin verde. Cruzimile războiului se petrec la lumina zilei, fără nici un mister. Picasso care, ne informează Tristan Tzara, considera lucrarea numai ca o schiţă, a fost mult timp după aceea obsedat de propriile lui evocări. El a conţi» nuat să deseneze şi alţi cavaleri în armuri, precizaţi în cursul explorărilor lui în domeniul trecutului. îi dese» nează pe caii lor acoperiţi cu zale în armurile lor meşte» şugite, cu margini perlate, avînd capetele înfundate în căşti fantastice, cu vizieră, săltînd în şei, însoţiţi de cîte un paj, în faţa ferestrei unei femei frumoase cu coafură conică înaltă. Picasso pare a încerca o plăcere stranie în a reda motivele complicate ale căştii, încheieturile armurii, harnaşamentul calului. Pe măsură ce lucra, se depărta tot mai mult de sursa inspiraţiei sale: oroarea faţă de roboţi. Umorul ia locul emoţiei. El va continua să deseneze, să picteze şi să graveze cavaleri şi jocuri de paji. Kahnweiler crede că nu numai tabloul de la care a pornit i»a inspirat această ciudată suită de imagini: « Am impresia că şi seria de ilustraţii la *Ivanhoe,* ce apărea atunci în foileton în *l'Humanité,* l»a făcut să se gîndească • la toate acestea ».
Cînd Kahnweiler vine să«l vadă, în luna martie, la Vallauris, îl găseşte desenînd tot o litografie reprezen» tînd un cavaler şi un paj, «foarte Pinturicchio». A doua zi, Picasso îi arată un alt desen cu acelaşi subiect: « Da, vreau să»l fac şi mai bine». Şi adaugă: « în defi» nitiv, pentru ce lucrăm? Pentru asta. Ca să facem cît mai bine ceva ». Caută să pună în valoare amănuntele desenului. « Priveşte»l ! Am vrut să arăt că merge. Plimbă»ţi ochiul de»a lungul piciorului său stîng, apoi coboară»l de»a lungul piciorului drept: vei vedea că merge. »
Françoise obiectează că scutul nu i se pare istoriceşte exact, Picasso susţine că este. întnadevăr, el are o ciudată putere de reconstituire. « Françoise spune că el n»are nici o cunoştinţă documentată despre costumele cava» lerilor, dar că ele sînt, totuşi, de o exactitate uimitoare: e aici un fel de intuiţie sau de memorie vizuală extra» ordinară.» Picasso pare a se amuza de acest schimb de păreri pe socoteala lui, şi spune zîmbind: « Fiţi siguri că dacă aş continua să

desenez aceşti cavaleri medievali, aş sfîrşi prin a şti cum arăta cel mai mic nasture de la izmenele lor».

Aceste pagini arhaizante par un joc trîndav, o distracţie în marginea unei tensiuni creatoare. Acest om posedat de opera lui nu merge niciodată pe drumuri lăturalnice, fară a şti — mai mult sau mai puţin limpede — unde va ajunge. Foloseşte, dintru început sau mai tîrziu, materialele cele mai neînsemnate ce i>au căzut în mînă, ideile, în. aparenţă absurde, la care s<a oprit un moment, fie acest moment oricît de scurt. Folosirea materialelor sau a ideilor nu intervine pe urmă, ca la un avar care culege, din instinct,' un nasture găsit pe jos. Picasso pare a şti dinainţe în ce măsură un lucru poate să«i servească într»o zi, în ce măsură ceva este sau va fi al lui, după propria sa expresie. în reuşita carierii lui, această preştiinţă a jucat un rol considerabil, enigmatic, ca tot ceea ce vine dintriO regiune neexplorată a unei fiinţe umane. Totuşi, în momentul cînd desenează aceşti cavaleri cu aspect de insecte monstruoase şi aceste jocuri de paji lipsiţi de graţie, el se gîndeşte la o mare lucrare pe care tocmai se pregăteşte să o realizeze.

La Vallauris se află o capelă părăsită ce aparţinuse călu» gărilor din Lerins. Ea servise multă vreme ca moară de făcut ulei şi e încă plină de turte. Picasso e ispitit să umple cu picturi toate acele ziduri lungi ce se împre< unează sub o boltă joasă.

Predestinat de propriul său temperament să pună stă* pînire pe suprafeţele mari, se amuză să facă dovada mijloacelor lui, a acelei siguranţe a viziunii şi a mîinii, pe care le ştie excepţionale, şi se oferă bucuros experien* ţelor cineaştilor. Unul dintre primii care au făcut această încercare — astăzi există vreo cincisprezece filme despre Picasso — este Paul Haesarts. Anumite părţi din acea *Vizită la Picasso,* cared înfăţişează «la lucru», sînt în bună măsură asemănătoare cu. o şedinţă de prestidi* gitaţie. I se cere să picteze pe sticlă. I se vede pensula, muiată într<o pastă albă, alergînd de<a lungul supra> feţei transparente cu o rapiditate şi o siguranţă coţi iau răsuflarea. Desenează un imens porumbel, a cărui naştere o urmărim cu o admiraţie aproape amestecată de spaimă. Desenează apoi pe geamurile vitrinelor Muzeului din Antibes o Veneră, într<o vertiginoasă înălţare pe lungile tulpini ale picioarelor, cu talia

foarte subţire, cu sinii plasaţi sus, cu capul prins în cascada părului. Una din imaginile sesizante ale acestui film 426
este aceea a manilor lui lipite de sticlă. I se vede palma lată brăzdată de linii atît de adînci, încît par gravate cu vîrful unui cuţit. Se distinge senzualitatea muntelui lui Venus, forţa degetului mare ciudat de suplu, vîrfurile celorlalte degete tremurînd de încordare. Sînt mîini care pot să îndrăznească orice şi cărora le izbuteşte orice. Capela părăsită îl atrage, şi nu numai ca un cîmp de experienţă. Matisse tocmai terminase pictarea capelei Mănăstirii dominicane din Vence, unde acest maestru al luminii renunţase în mod deliberat la culoare. Dorinţa de emulare care i»a ţinut atîta vreme pe cei doi artişti întrmn elan creator nu se afirmă aici decît întrmn anumit sens. Picasso e atît de legat de timpul său, încît se gîndeşte să dea o suită la al său *Masacru în Coreea,* să picteze infernul războiului şi paradisul păcii, această adevărată religie a omenirii, mai apropiată de neliniş» tile oamenilor decît sînt sfinţii extatici. E nerăbdător să se apuce de lucru. « Vorbeşte cu oarecare teamă de bătrîneţe, notează Kahnweiler, mimează un bătrîn ce se ridică de jos cu greutate: « Iată, asta e teribil! în momentul de faţă sîntem încă în stare să facem tot ceea ce vrem Dar a voi şi a nu mai putea, asta e îngrozitor! Trebuie să pictez *Templul păcii* acum, cît mai sînt încă în stare să mă caţăr pe schele. »
Primejdia unui conflict mondial se micşorează, îngri* jorarea se împrăştie, graţie acelei uzuri a simţămintelor greu de suportat şi care nu pot să dureze mult. Sinucid derea colectivă a omenirii evitată — pentru un moment— raţiunile de a trăi par cu atît mai convingătoare. Picasso pictează exuberanţa verilor mediteraniene. Pic» tează soarele pe zidurile albe, strălucirea portocalilor, arabescurile palmierilor înălţaţi foarte sus spre cer. Desenează propria lui casă, modest refugiu stabil regăsit în linişte. Pictează nopţile de vară, arabescurile între» ţesute ale unui *Clar ae lună.* Lucrarea *Peisaj de noapte* ne introduce într»o feerie desăvîrşită. Tabloul este vîrît întrrnn cadru violet, ca şi cum peisajul ar fi văzut prin canatul unei ferestre; fondul, reprezentînd un cer foarte albastru ce păstrează încă întreaga căldură a zilei, e spuzit de stele; verdeaţa capătă, chiar în umbră, un reflex

metalic; în depărtare, clopotniţa se pierde în mov, razele lunii se scurg în dungi argintii, o lumină galbenă, frecată cu roşu, ţîşneşte, la mijloc, ca un foc de artificii.

Fanfarele sărbătoreşti pe care Picasso le face să răsune în peisajele lui mediteraneene ating intensitatea cea mai mare întrmn *Peisaj* pictat în 19j2 (colecţie particulară, Paris); ziduri albe, o mică vilă roşie cu obloane verzi, o pergolă albastră stropită de aurul intens al soarelui şi, pe fondul unei mări de un albastru aproape violet, o barcă îşi întinde pînza argintie, în timp ce pe azurul cerului se desfăşoară luciri albe ca nişte fanioane. Aşteptînd să înceapă marea lui lucrare, decorurile triumfătoare ale păcii, Picasso continuă să exploreze vîna sa sculpturală. îşi încearcă puterile întrmn gen nou, cu naturi moarte sculptate. îi spune atunci lui Kahnweiler: « Un pahar şi un pachet de ţigări, iată ceva frumos, dar tot atît de greu de realizat ca şi *Judecata din urmă*». Vrea, aşa cum o făcuse în ceramicile sale, să împace pictura cu sculptura, căci repictează în culori vii obiectele pe care le înşiră pe o masă: sticle, carafe, fructe. Repictează chiar statueta în bronz *Femeie citind,* cu trăsături şi într<o atitudine ce sugerează «frumoasa epocă» de altădată.

Cea mai spectaculară dintre reuşitele lui în fuzionarea celor două genuri rămîne *Cocorul,* în alb şi negru, din 19J1. Pasărea se înalţă întrmn echilibru admirabil pe vîrful picioarelor ei foarte subţiri şi foarte lungi ce par acoperite de puf, şi stă parcă la pîndă cu întreaga sa fiinţă, de la coada ridicată pînă la moţ. Ai zice că merge prin atelierul artistului, călcînd prin grămada de obiecte eteroclite, şi vizitatorul o urmăreşte cu privirea fascinată, căci dă impresia că înghite un peşte care se află încă în gîtlejul ei umflat. E plină de realism şi e în acelaşi timp investită cu demnitatea unei embleme herah dice. Ea reprezintă totodată triumful lui Picasso asupra materiei, căci nobleţea păsării e compusă din obiecte de talcioc. Piciorul îi e făcut dintr^o furculiţă lungă, coada dintr;o lopăţică, gîtul umflat dintr;o bucată de cablu, iar ciuful crestei este pur şi simplu un vechi robinet de gaz. Această latură anecdotică a operei lui Picasso, care stîrneşte hazul curioşilor, ar putea duce la deprecierea Iui, subliniind ceea ce e solicitare întîmplătoare în creaţia sa, însă, de

fapt, ea indică felul lui suveran de a se servi de tot ceri cade în mînă, de a stăpîni cotidianul.
Dincolo de ecranul diferitelor lui activităţi, marea operă se plămădeşte înlăuntrul său. Pare a fi prins rădăcini la Vallauris, întrmn cadru de obişnuinţe neclintite, fără a mai simţi cît de tiranice pot să devină ele. Iată însă că ceva zdruncină adînc această rutină, atunci cînd oferă găzduire, în al doilea atelier din fosta distilerie, tînărului pictor Edouard Pignon. Pignon îl întîlnise pe Picasso cu cincisprezece ani în urmă, în împrejurări ce*au rămas de neuitat pentru el. în timpul unei mari expoziţii în sala Alhambra, se iscase o vie dispută între Pignon, care cerea să li se acorde un spaţiu mai larg tinerilor lui confraţi, şi Fernand Léger, care voia să pună în valoare îndeosebi lucrările importante, cele ale luiMatisse şi ale lui Picasso, de pildă. Picasso intervine în discuţie. Din instinct, el ia partea celor ale căror opere urmau să fie lăsate în umbră. «Mie îmi place cînd cineva urlă şi pocneşte; da, îmi place mult... Şi nu voi îngădui să li se facă tinerilor de azi ceea ce ni s»a făcut nouă atunci cînd aveam vîrsta lor . . . » întrmn moment cînd izolarea pare a»l apăsa, cînd nu vine decît rareori la Paris, îl invită pe Edouard Pignon cu soţia să ducă alături de el « o viaţă de pictor », cum spune el. Este, fară îndoială, în această invitaţie o curiozitate pentru ceea ceri frămînta atunci pe tineri, dar este probabil şi o nevoie de a se cheltui pe sine, de a»şi exercita verva proprie. Oferta făcută, şi acceptată, Picasso o regretă însă numai» decît şi aşteaptă cu teamă sosirea oaspeţilor. Prieten al poeţilor şi scriitorilor, Picasso n»a cunoscut niciodată o adevărată intimitate cu un pictor. Diferenţa de vîrstă dintre el şi Pignon putea să ducă la raporturi ca de la maestru la discipol — discipolul pe care nu Ua avut niciodată şi nici nu»l va avea vreodată. Femeile care i»au fost apropiate, şi care pictau şi ele, aveau să fie strivite de tirania viziunii lui, dar Dora Maar se redresase repede, urmînd drumul unei creaţii personale în portretele ei surprinzătoare, în intensitatea din ce în ce mai vibrantă a peisajelor sale. Françoise Gilot căuta şi ea în acea vreme propria sa fizionomie, cu o îndîrjire tot mai mare, pe măsură ce simţea că influenţa lui Picasso se strîngea în jurul ei ca o menghină.

Vlaminck a răbufnit într»o zi: « Picasso a înăbuşit 429 spiritul creator în mai multe generaţii de pictori».

Pignon însă, fost miner în nordul Franţei, primise ca moştenire acea dîrzenie a oamenilor legaţi de o muncă grea, pe care nimic nun abate din faţa primejdiilor meseriei lor. El este dintre aceia care au rădăcini puter» nice în solul lor, încît chiar de s*ar cutremura pămîntul, ei rămîn neclintiţi în certitudinile proprii. Credinţa pe care o va fi moştenit — în felul oamenilor simpli — a devenit la el o credinţă în artă, o religie a respectului pentru legile creaţiei. O sănătate robustă, un echilibru funciar hau ajutat, de<a lungul unei tinereţi de mizerie şi de lupte cu greutăţile vieţii, să*şi urmeze vocaţia, fără a umbri cu nimic lumina acestei credinţe. Un instinct îfinăscut, ca şi experienţele existenţei lui — şi mai ales cele ale succesului său — îl ajutau pe Picasso sări despoaie foarte repede pe oameni de toate aparenţele, să descopere adevărata lor substanţă. In cazul tînărului acesta uriaş şi roşcat, cu faţa regulată, ce pare dăltuită dintr<o piatră roz, cu sprîncenele stufoase şi blonde, unite într<o singură dungă deasupra privirii foarte vie, Picasso cade ca peste o rocă de granit, cu acea sinceritate a raporturilor de la om la om ce constituie singura garanţie valabilă pentru el. Pignon, la rîndul lui, croit dintr*o bucată, nu simte nici o teamă în faţa unui contact atît de zdrobitor. « Eduard e un tanc», spune despre el soţia lui, rîzînd.

Iau masa în atelierul din vila Fournas de la Vallauris. O imensă pancartă e agăţată în bucătăria provensală, ce domină cu cîteva trepte atelierul: «Picasso mănîncă la Picasso ». Un pictor spaniol, Manolo Ortiz, prieten al artistului, intonează melodii pe teme de Eamenco. Prezenţa lui Picasso iradiază o veselie care nu e numai o voioşie de suprafaţă, ci ţîşnirea unui izvor viu şi adînc; toţi cei care au avut prilejul să se desfete împreună cu el n<au uitat niciodată asta.

La începutul fiecărei după»amieze, Picasso iese din casă, întinde pe iarba din grădină pînzele la care a lucrat în ajun şi le discută cu tinerii lui prieteni. « Această grădină, scrie Pignon, noi o numeam păşunea măgarilor! (Picasso zicea că iarba e prea mare, atunci el lăsă să intre acolo nişte măgăruţi care o mîncară toată, dar lăsară în locul ei un . . . ferment care, anul

următor, înzestră pajiştea cu o infinitate de părăluţe ce dădeau curţii, pînă în luna octombrie, aspectul unei primăveri eterne.)» 430

Despre aceste discuţii pe iarbă verde, în faţa pînzelor, Pignon îşi va aduce aminte mereu. « în fiecare vară, Vallauris ni se urca la cap, ca o minunată licoare de muncă şi reflecţii ce ne ajungea pentru un an întreg.» Printre pînzele pictate de Picasso în această vară din 19J2 se află două *Portrete de Hélènei Pignon.* A pus»o să<i pozeze într<o zi, în pofida unui panariţiu de la un deget, ce<o silea să«şi ţină mîna în sus, bandajată. Tînăra femeie este, sub numele de Hélène Parmelin, o scriitoare de cel mai autentic talent, la care o mare stăpînire a meşteşugului se îmbină cu prospeţimea viziunii şi cu un simţ ascuţit al umorului; la ea, Picasso reţine mai ales aspectul «forţă a naturii». O pictează ghemuită sub ea, ca o pisică ce toarce — şi faţa ei albă, triunghiulară, cu privirea piezişă, are, într»adevăr, ceva dintr<o pisică ce stă la pîndă. Mica faţă e cuprinsă într»o claie pătrată de păr blond, în unde de culoarea griului copt, strînse într»o linie groasă neagră, şi detaşîndu»se violent pe un fond verde, în cascade grele — trăsături puternice care evocă moştenirea sîngelui slav. în acest portret, unde înălţarea corpului e conturată de curbe negre ca firele de plumb ale unui vitraliu, o compoziţie foarte savantă duce la coafura pătrată şi la violenţa strălucirii părului răsfrîntă pe frunte.

Picasso o mai pictează o dată, destul de ciudat; pe pînză pare că se dă o luptă între forţele elementare şi preocupările intelectuale. Ea este aşezată pe un covor roşu, cu gamba pietroasă, cu picioarele, mari, goale, întinse înainte, cu rotunzimile corpului cuprinse în chenarul braţelor. Silueta ghemuită conduce spre imensa cascadă pătrată a părului, tratat în duble arabescuri viu reliefate pe frunte, ca nişte limbi de foc sau mai degrabă ca nişte fire de trestie de o vitalitate rebelă şi pîrîitoare. Din această încrengătură de un galben roşcat apare o faţă triunghiulară, albăstrie, cu un aer îngîndurat, cu fruntea încreţită într»un efort, cu sprîncenele încrun» tate, cu pleoapele inferioare grele, cu privirea atentă şi aproape alarmată; ca încheiere, un zîmhet uşor trage gura într»o parte, ca şi cum s»ar închide peste un cuvînt răutăcios . . . Rareori Picasso - a pictat cu atîta minu» ţiozitate trecerea, nu

a séntimentelor ci a gîndurilor, pe o faţă omenească, rareori a înzestrat o femeie cu atîta complexitate, dîndun totodată o feminitate atît de afirmativă.

Prezenţa celor doi tineri se infiltrează fără zdruncinări în viaţa cotidiană a lui Picasso. Pignon pictează ca şi cum s*ar afla pe o insulă pustie. într*o zi, el lipseşte de acasă. Picasso se furişează în atelierul lui. Pignon lucra atunci la nişte maternităţi de dimensiuni mari, în cărbune. Erau trupuri grele de femei, construite ca nişte piese de zidărie, femei care au născut de multe ori, lungite sau aplecate deasupra copilului, Pignon încearcă să prindă legătura afectivă şi legătura formală cea mai strînsă dintre ele şi bucata de carne compactă a unei fiinţe noi. Şi încearcă ast^i întrmn fel al său, ce face ca desenele lui să semene cu strădaniile cioplitorilor în piatră, ale acelor meşteşugari veniţi de departe, care au sculptat basoreliefurile catedralelor. Picasso înţelege numaidecît problema care<l frămînta pe tînărul lui prieten. Şi întrevede pe loc soluţia, o soluţie a lui proprie. O coală mare albă e aşezată pe şevalet pentru o nouă încercare, iar cărbunele îi este la îndemînă. Picasso desenează o maternitate, aşa cum voia s<o exprime Pignon. Mama acoperă cu tot trupul ei copilul. Grumazul îi este încovoiat a durere, ca şi cum s<ar feri de o primej» die, legătura formală e astfel realizată, strîns, corpul ei nu formează decît o singură curgere răsucită în jurul copilului. Se făcuse tîrziu. Picasso e singur în acest atelier plin de picturi şi de desene ale altuia. Ceea ce vede în jurul lui poartă pecetea unui simţ carnal de caracter nordic, de sevă flamandă. Se ştie impermeabil la influenţe, dar desenul schiţat în acel moment pare, totuşi, într<o opoziţie mai mult sau mai puţin voită cu ceea ce<l înconjoară. Tînăra mamă desenată de Picasso, cu accentul circonflex al sprîncenelor contractate dureros, este esenţialmente spaniolă, în mod ciudat mai apropiată de originile lui proprii decît tot ceea ce pictase sau desenase în cursul ultimilor ani. Unul din misterele creaţiei a rămas închis între zidurile acestui atelier din Vallauris.

« Am închis uşa după mine şi am plecat fără să spun nimic, povesteşte Picasso. A doua zi, Pignon s<a întors acasă. A văzut, uluit, foaia de pe şevalet. Nu mai înţelegea nimic. Dar n<am făcut eu asta! exlamă el. »

Picasso rîde. Se preface tot atît de surprins ca şi tînărul 432
său prieten, tot atît de nedumerit în ochii lui sclipeşte lumina hîtră a unui şcolar care ha jucat o festă unui coleg de aceeaşi vîrstă. In această maternitate extraordinar de emoţionantă, el nu mai vede decît efectul surprizei, al păcălelii care ha reuşit Hazul lui enorm e lipsit de orice notă de orgoliu, de orice conştiinţă a superiorităţii. La sfîrşitul lui aprilie 19 J2, Picasso se izolează în obsesia creaţiei operei sale Frămîntă în mintea sa dubla temă a războiului şi a păcii, pînă la mijlocul lui septembrie Ştie, totuşi, cum o va trata, ca un romancier care ştie forma de expresie a viitorului său roman, ba chiar se şi gîndeşte la schimbări de stil înainte încă de a fi sfirşit să bată urzeala. Umple carnete întregi cu schiţe rapide, cu idei, şi nu cu studii migălos elaborate, ca acelea care au precedat *Guermca.* **în graba lui, se serveşte pînă şi de un caiet cu pătrăţele destinat exerciţiilor de arit* metică ale lui Claude.**
Cu toată nerăbdarea sa, face totuşi nu mai puţin decît o sută şaptezeci şi cinci de schiţe şi crochiuri Vrea o povestire, ca să spunem aşa, goală, care să nu se împot» molească în detalii ce»ar putea să îngreuneze, să înceţi» nească recitarea. Caută să degajeze o ideoforţă, să o traducă nu printr»o introducere lentă de imagini, ci, aproape în contradicţie cu legile plastice, prin sugestii; vrea să alcătuiască un fel de stenogramă a ceea ce inven» tează pe loc pentru uzul propriu. Rezultatul va fi o întoarcere spre obsesiile omului primitiv şi simbolurile spaimelor lui, şi totodată o plonjare în neliniştea timpului nostru, exprimată prin semne inedite Goya e totdeauna prezent în el, aşa cum peisajul copilăriei rămîne întipărit în sufletul celor care şi<au părăsit plaiurile natale, şi primul simbol al războiului ce<i răsare în faţa ochilor este o bufniţă cocoţată pe trupul unui om. Dintr<o cutie a Pandorei, pe care omul ce încarnează războiul o ţine în mîinile lui, toate nenoro» cirile se revarsă asupra unei grămezi de cranii aruncate unul peste altul. Un bărbat cu sabia scoasă înaintează spre a doborî monstrul, dar, în chip de replică la oroare, un cerc de fete tinere se învîrteşte în jurul unui copac, ca într» petrecere ţărănească. Omuhbufniţă devine un satir cu mici coarne răsucite, cu pîntecul încreţit,

înrudindu<se în acelaşi timp cu roboţii Pe parcursul 433 lucrării intervine un nou element. «Ceea ce mi s»a impus la început, spune Picasso, este unul din acele dricuri deşălate şi hodorogite ce se văd trecînd pe străzile micilor urbe. » Carul războiului capătă astfel la Picasso aspectul unui nenorocit dric provincial. Caii, acoperiţi cu valtrapuri, îşi arată dinţii întrmn rînjet sinistru, şi copitele lor lovesc pavajul, grele ca nişte maiuri. Moartea, cu teribila ei deviză: « A*lada.* Nimic », revine în schiţele scheletelor. Alături de caii din care războiul a făcut complicii lui, un cal înaripat simbolizează cele mai curate aspiraţii ale omenirii Franco, după cum ştim, se luptase cu el în *Visurile şi minciunile lui.* Acest cal înaripat pluteşte într»o barcă. E atît de blînd, că o columbă şi o bufniţă, lipite una lîngă alta, se aşază pe capul lui frumos.
La un moment dat, ca şi cum şi«ar fi amintit de schimnicii musulmani, de cortegiul regilor magi, Picasso înlocuieşte calul dricului cu o cămilă, şi aceasta cu grele valtrapuri pe ea. Şi alte motive îi mai apar între timp, dar repede înlăturate — un car blindat în formă de om, case ce se năruie ca un joc de cuburi, un cap de Athenă smuls de la o statuie antică. Tot ceea ce altă dată semnifica pentru Picasso lipsa de libertate, revine la suprafaţă: o colivie de păsări, un borcan cu peştişori, în timpul acestei munci de pregătire, capela este cură» ţaţă; se scot din ea tone de turte; presa morii, fiind prea grea, a rămas la intrare. Se construieşte o scară cu rampă în spirală, spre a«i da putinţa lui Picasso să facă legăturile necesare pe plăcile de izorel fixate pe curbura bolţii. El, care se teme de bătrîneţe, se caţără pe trepte cu sprinteneala unei feline.
Cînd începe să transpună pe marile plăci viziunile ce4 obsedează, lucrează de parcă n<ar fi făcut niciodată studii pregătitoare. *Războiul şi Pacea* par a se fi născut dintr<o improvizaţie.
Ele şi sînt, în bună parte, improvizate. Picasso îi explică lui Claude Roy de ce este obligat să inventeze pe loc. « în pictura modernă fiecare tuşă a devenit o operaţie de precizie, face parte dintr»o muncă de ceasornicar. Pictezi barba unui personaj. E roşcată, şi acest roşcat te sileşte să pui fiecare amănunt la locul lui în ansamblu, să repictezi, ca într»o reacţie în lanţ, tot ce este în jur. Eu am vrut să evit asta, să pictez aşa

cum cineva scrie cu iuţeala gîndirii, în ritmul imaginaţiei. » Şi adaugă, 434
ca spre a preciza şi mai bine această urgenţă a unui stil nou: « Dacă m<aş fi născut chinez, n<aş fi pictor, ci scriitor. Mwaş scrie tablourile».

Chipul războiului, aşa cum îl *scrie* el, este cel al unui faun schematizat, care poartă în cîrcă un coş încărcat cu cranii. De pe sabia lui picură sîngele, din cutia Pandorei lui atîrnă afară viermi, scorpioni şi scolopendre. Carul funebru înfiinţează tras de trei cai. Spiritul amenin< ţat cu moartea, pe care Picasso l<a reprezentat în schiţele lui prin capul de Athenă smuls de la o statuie, este tradus aici printrmn simbol mai apropiat de noi: o carte mare ce arde sub copitele calului. Dintr<o groapă neagră, săpată în pămîntul însîngerat, se ridică, fosfores» cente, mîini descărnate, mîini acuzatoare, sau mîini blestemate, pe care le<a vomitat infernul. Partea cea mai impresionantă a tabloului este în întregime improvizată; ea a fost «scrisă» în ultimul moment Drept cortegiu la carul funebru, Picasso a desenat nişte siluete agitate — puteri ale întunericului sau demoni înarmaţi cu securi, suliţe şi cuţite. Ele par proiectate pe un zid de nori de personaje reale, desenate în umbre chinezeşti de o lumină tremurătoare ce le accentuează aspectul îngrozitor. Faunul de pe car şi armata de umbre iau cu asalt un munte de om, care se apără cu un scut, şi la care columba înlocuieşte un cap de meduză. Omul« monument simbolizează pacea înarmată, spice dese au crescut la picioarele lui, dar el reprezintă totodată, aşa cum arată balanţa pe care o ţine în mînă, pacea în justiţie şi echitate

« Imnul păcii », care răspunde sinistrei defilări a « războiu< lui» se desfaşoară, ca şi *Bucuria de a trăi,* întrmn balet; un faun, aşezat pe un melc în marginea stîngă a tabloului, dă tonul prin fluierul său. în centrul compoziţiei, un mare cal înaripat, condus de un copil printr<o ceaţă albastră, pare prins şi el în ritmul dansului frenetic executat de două femei cu trupuri contorsionate, văzute simultan din toate părţile. In această farandolă de demoni înaripaţi se mai află un alt copil, o bufniţă aşezată pe creştetul lui, o clepsidră ce pluteşte în aer, o colivie de păsări plină cu peşti, un enorm borcan cu apă în care se zbat nişte păsări în dreapta, sub semnul ce indică un pom cu fructe

luminoase, aşa cum Picasso 435 îl vedea din vila lui, pictează pacea întrmn cămin.
prin trăsăturile a trei personaje: unul pune o tingire pe cărbunii aprinşi, al doilea desenează şi o tînără femeie ce<şi alăptează copilul. Umorul lui Picasso il face să noteze acest amănunt, fără îndoială observat de multe ori: mama care dă sinul copilului se apleacă peste el spre a citi, cu mare atenţie, o carte deschisă în faţa ei. Deasupra horei personajelor, pe un cer roz, străluceşte, în mijlocul unui diamant galben, şlefuit, un soare în culorile prismei din care se desfac raze sub formă de crenguţe.
Cele două enorme panouri, de peste io metri lungime pe 4,70 metri înălţime, expuse pentru prima dată la marea retrospectivă a lui Picasso, organizată la Milano spre sfîrşitul lui 19J3, au dezamăgit, întocmai ca şi *Masacru în Coreea,* un public ce se aştepta să vadă o repetare a *Guernicâi.* Se părea că i se impută lui Picasso de a fi prea inteligibil, de a folosi simboluri obişnuite, chiar transpunîndu«le în limbajul lui formal, mai ales în *Războiul şi Pacea.* Picasso se aştepta oarecum la această neînţelegere. în timp ce lucra la imensele panouri, el se închidea în atelier, nelăsînd pe nimeni să intre înăuntru, nici chiar pe Françoise Gilot Doar marele diamant galben al soarelui păcii putea fi zărit prin ferestre, atunci cînd Picasso petrecea nopţi întregi pictînd, absorbit, devorat de fèbra lui creatoare La Milano, publicul, derutat, părea a<i reproşa în ultimă instanţă lui Picasso de a nu fi destul de Picasso. Expozi» ţiile, pletora de cărţi scrise despre el, nenumăratele reproduceri ale lucrărilor lui, obişnuiseră, deprinseseră marele public cu aspectele cele mai ermetice ale artei lui, cu deformările cele mai îndrăzneţe Dar acolo unde el părea cel mai uşor de înţeles, pe înţelesul tuturor, spectatorii se loveau de interpretarea sa personală a formelor, de contururi schematizate, de prezentarea simultană a corpurilor in mişcare prin aplaturi mari puternic colorate, a căror lumină crudă accentua stridenţa. De fapt, urmînd această concepţie a picturii moderne privită ca o muncă de ceasornicar, unde totul se leagă şi se îmbină. *Războiul şi Pacea,* atît din punctul de vedere al formei, cît şi al coloritului, se conforma locului căruia compoziţa îi era destinată: zidurile şi bolta micei capele întunecoase. 436

Templul Păcii, pe cared visase Picasso, a rămas însă neterminat. Voise să<l completeze printrmn vast panou pe peretele din fund şi să încheie, ca să spunem aşa, prin aceasta povestirea sa. Primirea &cută de public ba descurajat şi probabil i»a tăiat elanul. Niciodată vulne» rabila sensibilitate a aceluia căruia toţi prietenii lui îi atribuiau un imens orgoliu n<a fost măsurată în toată amploarea ei. *Templul* rămînînd neterminat, Picasso întrmn impuls de proastă dispoziţie, a interzis accesul în el; o draperie neagră ar fi însă de ajuns ca să acopere porţiunea zidului alb, şi să arate publicului, care nu ştie nimic despre intenţiile ambiţioase ale lui Picasso, ceea ce formează, şi aşa, un tot: zugrăvirea spaimelor ancestrale ale omului şi speranţele sale, cărora acest lăcaş de reculegere le dă un accent particular. Din acelaşi an cu *Războiul şi Pacea* datează cîteva portrete ale copiilor lui; Picasso se complace să le multiplice. Mai ales pe Paloma o pune să străbată acelaşi pelerinaj de<a lungul diverselor perioade ale artei lui la care le supunea pe femeile iubite. Fetiţa doarme, goală, în pătucul ei de lemn, adîncită cu totul în somnul anima» lelor şi al copiilor, iar această adîncire în somn artistul o traduce prin forma vechilor lui figuri ca nişte prore de corabie. Paloma în albastru, cu un nas înnădit din două profiluri în mijlocul unei feţe bucălate, unde toate celelalte trăsături au rămas la locul lor, seamănă în chip ciudat cu *Băiatul cu porumbei* din 1943, acel vis anticipat de paternitate. Paloma cu beretă ecosez e pusă, dacă se poate spune, în lumină, în noua manieră a lui Picasso, unde arabescurile, duble sau în relief, desenează formele prin trăsăturile lor paralele. Aceleaşi arabescuri duble, în gri*albastru sau în alb pe un fond gri, evocă figurile femeilor ce par construite din tuburi de cauciuc (Galeria Leiris, Paris). Ele îi servesc apoi să circumscrie naturi moarte, unde figu» rează o ţeastă de capră, o sticlă, o luminare, şi ele aproape monocrome. Dar coloritul violent, aplaturile puternic decupate, frînte în unghiuri drepte, dunga neagră, «scriitura» din *Războiul şi Pacea,* biruie monocromia şi dublul arabesc. în această manieră sacadată sînt pictate multiplele portrete de *Cititoare* din 19J3, apropiate de 437 imaginea femeii alăptînd un copil, din *Pace.*

Françoise este aplecată toată deasupra cărţii mari pe care o citeşte. Spatele ei nu mai e decît o piramidă trunchiată, de unde cad ceafa şi capul greu, ca trase de o forţă de absorbţie, pe care Picasso le variază mereu în *Lectură,* cu un profil ascuţit şi cu un segment de faţă adăugată, sau în *Lectură pe fond roţu,* unde vederea simultană a figurii arată în ce măsură tînăra femeie e sustrasă de preocuparea ei de la tot ce«o înconjoară. Un fel de ciudă a lui Picasso se exprimă — mai mult sau mai puţin conştient — în aceste tablouri, ciudă împotriva acelei atenţii exclusive, a acelui interes concen» trat în altă parte, a unei prezenţe care se sustrage. El o pictează pe tînăra femeie întinsă pe burtă pe un divan, cu capul sprijinit în mînă, absorbită de cartea ei în aşa măsură că nu mai aruncă nici o privire spre copiii care se joacă pe covor.
Picasso pictează *Femeie cu dine pe fond albastru,* o femeie robustă, ale cărei mîini măciuci au înhăţat un buldog pe care ea îl ţine răsturnat pe spate, a cărei ceafa este foarte aplecată, al cărei profil pur se întrece cu botul feroce al animalului. Picasso reia acest subiect, ca fascinat de aceste hîrjoneli. *Femeia cu cîine* are, după grafia pe care artistul o adoptă acum, o figură alcătuită dintrmn profil şi dintnun segment al feţei, văzută în racursi; ochii ei au aceeaşi strălucire în trăsături înstelate, dar bărbia, exagerat de puternică, nu este lipsită de o oarecare înrudire cu falca animalului, iar gura mică se închide parcă peste nişte dinţi strînşi. Picioarele cîinelui care se zbate şi mîinile femeii ce<l ţintuiesc la pămînt par că se amestecă, agitate de aceeaşi violenţă animală pe care culorile stridente, contrastante, o accentuează şi mai mult. Aceste jocuri cărora Picasso le accentuează sălbăticia, sînt departe de palida şi potolita femeie»floare. în ultimii zece ani, tînăra femeie ce trăieşte alături de el »a schimbat mult. Picasso însă nu<şi prea dă seama de asta, deoarece el a rămas acelaşi, absorbit de problemele lui de creaţie, condus de tirania obişnuinţelor lui. « Timpul nu s«a scurs în acelaşi fèl pentru noi amîndoi », a spus mai tîrziu Françoise Gilot. Viaţa unei femei e în floare între douăzeci şi treizeci de ani, mai ales cînd ea se dezvoltă în sera caldă a pasiunii. Iar această pasiune avea să se uzeze, în mod fatal, prin frecuşurile cotidiene. 433

începuse prea strălucit, ca să se poată îndrepta către o fericire paşnică. într»o bună zi, Françoise părăseşte Vallauris, luînd cu sine şi cei doi copii. Singurătatea se abate din nou şi dintr*o dată asupra bărbatului care n«a putut trăi niciodată singur şi care simte cumplit lipsa celor plecaţi. Singurătatea e pentru el, ca pentru toţi oamenii celebri, mai grea decît a existenţelor anonime, căci trebuie să se însoţească mereu cu apărarea împotriva intruşilor şi scormoni» torilor dornici de scandaluri. Iar începutul iernii face dezolant peisajul din jurul lui. Picasso continuă să lucreze, ca şi cum ar vrea să nege că i s«ar putea întîmpla ceva care să«i ştirbească plenitudinea creatoare. Continuă munca de ceramist. Din luna decembrie datează farfuriile negre, ovale sau rotunde, cu o casă pictată pe fund, albe sau verzui, cu un chenar de stele mov ce sugerează un liniştit clar de lună.

Apoi, spre sfirşitul lui noiembrie — la 28, exact — începe să deseneze, şi s«ar spune că acum gîndirea lui vagabondează. Desenează cu tot cen cade în mînă, cărbune, creioane colorate, tuş. Foloseşte din ce în ce mai des laviul. Urzeala a ceea ce devine o povestire, se precizează. Se închide, se baricadează în atelier, singur cu ceea ce constituie o nouă formă de expresie, o suită de imagini ce tîrăsc după ele amintiri, amărăciuni, reminiscenţe ale lucrurilor văzute, ecouri artistice sau literare, obsesiile unui bărbat lipsit de o prezenţă feminină. Lucrează într»o stare pe care Malraux a numit<o o dată de autointoxicare. Ritmul muncii lui se accelerează. în luna decembrie, face uneori cîte opt desene pe zi. în prima săptămînă din ianuarie, va ajunge la optsprezece desene pe zi, reducînd apoi ritmul, spre sfîrşitul lunii, la zece, făcute cu creioane colorate. O sută optzeci de desene vor apărea în 19J4 întrmn număr special din *Verve* cu indicaţia: 28 noiembrie 19J3 — 3 februarie 19/4. Ele nu vor fi, totuşi, decît una din reflectările preocupărilor lui de atunci, căci, spune Aragon: « Dacă timp de mai bine de două luni, Picasso a fost, cum se pretinde, stăpînit de un gînd unic, nu o sută optzeci de desene trebuie să fi rezultat din asta, ci, după cum îl cunoaştem, între o mie şi două mii». Unii au vrut să vadă în această suită un fel de jurnal, de 439 pagini autobiografice, asemănătoare cu *Inima mea*

despuiată **a lui Baudelaire. Dar starea de spirit in care lucrează Picasso ne duce cu gîndul mai degrabă la Goya, cînd acesta compunea** *Capriciile* **şi amesteca propriile lui pasiuni cu satira socială şi cu romanul picaresc. Picasso s«a gîndit el insuşi la această asemănare, in tro» ducînd în desenele lui, în mod deliberat, împrumuturi din** *Capricii.*

Suita **se grupează în jurul unei teme centrale pe care el a evocat'o în mai multe reluări: raporturile unui creator, pictor sau sculptor, cu modelul său. în** *Suita Vollard,* **din anii 1933—1934, ajunsese să transpună curbele armonioase ale unui corp feminin cu o perfecţiune rar egalată. în suita din 19J3—19^4, corpurile femeilor sînt de o frumuseţe cu nimic mai prejos, dar linia care le evocă este cu totul alta, şi această diferenţă nu se datorează numai unei schimbări de tehnică, prin folosirea unei cerneli fluide, tehnică ce pare a fi fost aleasă spre a exprima cît mai bine cu putinţă o sensibilitate foarte vie. Acea trăsătură nervoasă, apăsată sau uşoară, ce se schimbă ca scrisul sub impulsul emoţiei, dă trupului feminin o vibraţie cu care nici unul din desenele lui precedente nu»l înzestrase. în locul femeilor placide ce par a încerca ele însele o plăcere în a«şi desfăşură frumoasele lor corpuri spre a încarna nimfe sau zeiţe, femei cu carnea satisfa» cută, Picasso desenează nuduri pe atît de tulburi pe cît sînt de tulburate, şi care nu încetează de a cerşi dorinţa. Raporturile dintre pictor şi modelul său furnizează totdeauna canavaua principală a povestirii, dar tema care leagă realmente — ca un fir conducător — imaginile disparate ale povestirii este aceea, variată la infinit, a neputinţei de a crea. Un pictor cu barbă romantică, înfundat într«un fotoliu, îşi contemplă chinuit şevaletul, în timp ce alături de el modelul nud duce un deget la buze, ca şi cum ar vrea să»şi înăbuşe orice observaţie. Sau, un pictor monden, cu obrajii plini, cu ochelari mari, mînuind penelul cu un gest manierat, pare a face abstracţie de frumosul model aşezat în faţa lui. Apoi un pictor academist în frac sau un tînăr famelic şi îngîndurat, ori altul, cu mutră de idiot, cu nasul cîrn, care a tradus pe pînza lui, în linii abstracte, trupul magnific şi pro» vocator al femeii ghemuite, pentru plăcerea unui amator gras şi chel. Cea mai frecventă**

dintre aceste scene de comedie care devine tragică este aceea care înfăţişează 440
un bătrîn tremurînd, insensibil la corpul frumos pe care vrea sări fixeze pe pinză, şi de care, modelul îşi bate joc, cu o inocenţă prefăcută; bătrînul, posomorit, are o barbă scurtă şi zbîrlită sau lungă şi distinsă. Sau, în sfîrşit, un bătrîn adus mult din spate, aşa de bătrîn încît cu greu îţi vine să crezi că cineva ar putea îmbătrîni atît de tare, care înfăşoară cu privirea, sever, o splendidă fată goală.
Imaginea insensibilităţii sau a neputinţei este redată printrmn bătrîn pictor, distins, fumînd dintr*o pipă lungă, căruia îi pozează o ispititoare fecioară, tip 1900, ce mare pe ea decît ciorapii şi o pălărie, şi e aşezată în aşa fel că îşi acoperă doar pe jumătate sexul umbrit. Menade goale au invadat atelierul, înlănţuite întrmn dans desfrînat, cu mici sîni ridicaţi, mişcînd din şolduri după sunetul unui fluier la care cîntă un faun aşezat pe vine, gras şi bărbos. Dar bătrînul pictor nu dă nici o atenţie la ceea ce se petrece în jurul lui. Pictorul bătrîn e înlocuit uneori de o femeie trecută, bărbătoasă, cu sînii căzuţi, cu pîntecul mare, stînd în faţa modelului ei culcat, lasciv şi totodată dezgustat în alt desen o maimuţă mică, foarte bătrînă, apucă paleta spre a picta o fată extrem de tînără, goală, avînd doar o pălărie şi un colier, şi care face o grimasă de suprem dispreţ.
Femei tinere aţîţă dorinţa, cu o impudoare rară la Picasso, în *Femeie tînără ţi Cupidon mascat,* **temă pe care îi place s»o varieze. Fiecare rotunzime a acestui trup de femeie ghemuit, răsucindusse în jurul lui, fiecare linie fluidă sau apăsată pe care o trage Picasso pare să gîfîie de voluptate, dar această ademenire, această excitare rămîne fără ecou. Cunoscătorii au intrat în atelierul pictoriţei bărbătoase sau în al idiotului cu barbă, unde modelul este întins pe un divan, cu picioa« rele încrucişate. Ei examinează liniile abstracte ale tabloului, cu nasul aproape lipit de pînză, un amator se tîrăşte chiar pe jos, în patru labe, spre a vedea mai deaproape încurcătura de linii incomprehensibile, dar toţi sînt cu spatele întors către modelul care, cu picioarele în sus, ia poze din ce în ce mai lascive. Toate reminiscenţele lui Picasso capătă acelaşi accent de erotism exasperat.** *Suita* **cuprinde de asemeni vechi personaje cunoscute, măscărici, fauni, paji. «Toată**

lumea e acolo», a spus Picasso. însă tragicomedia indiferenţei se joacă în însăşi această ambianţă familiară artistului.
Cînd, spre sfîrşitul seriei, Picasso trece la folosirea creioanelor colorate, nota de veselie nu scuteşte cu nimic tema de un dezacord tragic în ultimele pagini, artistul nu se mai opreşte la redarea neputinţei de a crea pentru a scoate în evidenţă acest dureros aspect al vieţii: deosebirea dintre vîrste. în *Bătrîn şi fată,* **desen făcut cu creioane de două culori de verde diferite, de brunuri şi de roşuri, apare un bătrîn chel, cu trupul gol şi flasc, cu pîntecul încreţit, cu o coleretă zbîrlită, cu privirea ascunsă sub sprîncenele stufoase. în faţa lui stă ghemuită o foarte tînără fată, impasibilă, cu trupul gol conturat cu extremă puritate Dar în momentul cînd Picasso subliniază cu atîta virtuos zitate tema centrală a** *Suitei* **lui, el este pe deplin potolit, linia nu mai vibrează, nu se mai aprinde de dorinţă la evocarea frumoaselor trupuri de femei. După laviurile nervoase, sacadate, creioanele colorate sînt din nou la fel de apropiate de Ingres, precum erau desenele şi gravurile din perioada antică. în** *Suită* **s»a scurs toată cenuşa amărăciunilor lui, a decepţiilor lui de bărbat, a chinurilor lui de creator.**
Cînd se întoarce la litografie, revine la teme familiare, cum este aceea a dansului, în *Repetiţie,* **aceea a mască» ricilor, a saltimbancilor, a curselor de tauri, în care regăseşte toată Spania nostalgiilor lui. Toţi figuranţii credincioşi ai imaginaţiei lui şi»au dat întîlnire aici, femeia bătrînă, toreadorul în costumul lui somptuos, fetiţa, ca emblemă a încrederii, asistă la dansul unei frumoase fete goale care întărită cu săgeţile un taur. Dar acest taur nu e decît o mască învîrtită de un bărbat viguros, îngenunchiat în faţa tinerei dansatoare. Este Minotaurul, care apare, cu masca în mînă, cu întreaga lui putere regăsită.**
Picasso urmează el însuşi, într«o zi, sfatul pe care avea obiceiul de a»l da prietenilor săi: se duce la Collioure şi la Perpignan să se amuze la corride, amestecîndu»se în mulţimea zgomotoasă de admiratori şi admiratoare. Regăseşte repede gustul vieţii, flacăra pasiunii ce»i înzeceşte forţele inventive Pentru a împodobi gîtul unei femei frumoase, inventează un colier de aur, podoabă 442

curioasă, caracteristică artei lui şi care exprimă multă delicateţe şi în acelaşi timp o forţă aproape barbară. Lănţişorul e făcut din verigi fine şi din bastonaşe semă» nînd cu nişte oscioare, iar pe plăcuţa de la mijloc, rotundă şi cu margini neregulate, ca ale unei monezi vechi, e desenat un taur; pe alte plăcuţe sînt gravate capete de tauri sau de berbeci:

ofrandă pentru zeiţa vreunui trib primitiv, plasată mai mult sau mai puţin conştient întrmn trecut foarte îndepărtat.

Întorcînduise la Vallauris, Picasso îşi reia cu îndîrjire munca, de parcă ar vrea să dovedească pînă la ce punct mijloacele lui creatoare au rămas intacte. Interesul i>a fost trezit de o tînără subţirică şi blondă, de o graţie insulară atît

de pronunţată încît i se spune la Vallauris « Englezoaica », şi Picasso o supune pe Sylvette David pelerinajului de rigoare prin care îşi plimbă modelele lui feminine. Punctul de plecare este o pictură aproape realistă. Torsul nud, cu buclele strînse ale părului, cu ochii transparenţi, cu mica gură neprihănită, evocă femeile lui Domenico Veneziano.

Rafinamentului formelor îi corespunde rafinamentul coloritului, de un gri monocrom ce are calitatea smalţului. Dar Sylvette David apare decupată şi în planuri drep* tunghiulare sau în segmente, în romburi albe şi albastre, cu părul legat în coadă de cal, revărsîndu*e întrmn blond albicios. Ea ţîşneşte văzută simultan din toate

părţile, ca şi cum figura privită din faţă ar fi o proiectare a profilului ei pierdut; e construită din piese înnădite, gîtul lung i se accentuează, foarte lung, şi pare a avea muchii ascuţite şi tăioase, ca şi cum ar fi făcut din tinichea. Monştrii ţîşnesc, în frăgezimea ei blondă, figura i se termină brusc, de parcă ar avea botniţă, ea este un coşmar menit să

obsedeze penumbra din care s»a ivit. Dar blonda Sylvette n>a fost decît o trecătoare. Din luna iunie 19J4 datează portretul unei tinere femei ghemuite, îmbrăcată într<o rochie cu dungi galbene, cu picioarele încălţate în sandale, bine înfipte în pămînt, cu braţele încercuind genunchii. Un gît pătrat, extrem de lung, susţine foarte sus un cap dintr*o trăsătură

neagră, cu nasul drept, cu gura mică strînsă, cu bărbia blîndă. Faţa, prezentată aproape din profil, e dominată de enorma tăietură a ochilor, sub trăsătura sprîncenelor 443 joase, în accent circonflex. Această siluetă ghemuit ăeste, totuşi, portretul foarte asemănător al unei tinere femei brune, cu pielea lăptoasă, ^^ atitudinea ei, gîtul lung, coafura pătrată, marele plan din fund, alb^frul cerului, pardoseala roşie, piramida de umbră neagră

tind să formeze o compoziţie monumentală. Portretul o în&ţişează pe Jacqueline Roque. Fără să se ştie iubită, ea a pătruns în viaţa şi opera lui Picasso, şi a pătruns sub trăsăturile unui sfinxmoaern, întno atitudine calmă încă, ^^ larga aşteptare a privirii ei pare a pîndi ivirea unui destin excepţional.



XVII. ÎNTÎLNIREA STATUILOR 1954—1956

În octombrie 19/4, Picasso revine la Paris, fără ca nimeni să ştie dacă ssa întors pentru o săptămînă, pentru trei luni sau pentru totdeauna. Deplasările lui au ceva de ordinul definitivului, dar şi al precipitării,

ele dau impresia unei instalări provizorii şi în acelaşi timp consacră reluarea obişnuinţelor ce alcătuiesc firul vieţii lui. în neprevăzutul existenţei sale haotice domneşte, subteran, un fel de ceremonial personal tot atît de strict ca şi acela de la Escurial. Valul vizitatorilor ce se îndreaptă spre rue des Grand»Augustins, întrrnn şuvoi

r'toresc, e stăvilit de această etichetă ocultă, se semnalează prezenţa la Ziua Cărţii organizată de Comitetul Naţional al Scriitorilor. O mulţime entu< ziastă şi totodată răbdătoare asaltează standul lui. « Nusi chip să ajungă cineva la dumneata, scumpe maestre, ssar zice că e o năvală de credincioşi spre un miracol», i se adresează o doamnă, dînd ochii peste cap şi rostind cuvintele cu o voce extatică. Lui Picasso nu«i plac admiraţiile prefăcute O secundă, privirea lui întunecată clipeşte peste scânteierea unui zîmbet, apoi exlamă foarte serios, pe un ton neutru: « Am fkcut chiar băşici la degete, atît de multe cărţi am semnat! » Aventura unei vizite la Picasso începe chiar de la intrare, în rue des GrandssAugustins, intrare somptuoasă ce întîmpină vizitatorul cu un aer solemn. Scara ce porneşte de la stînga, în curte, e, totuşi, abruptă şi întunecoasă, urcînd în cotituri cu trepte de lemn tocite. Cîteva uşi 445 se desfac discret în pereţi, ca şi cum ar vrea să se ascundă privirilor. O tăbliţă indică: Asociaţia Portăreilor Senei; aceştia sînt proprietarii imobilului. Lîngă o altă uşă, pe jumătate ascunsă şi ea, atîrna în primele zile această indicaţie Scrisă de mînă: « Dl. Picasso locuieşte deasupra ». Dar în Curînd vizitatorii domnului Picasso devin atît de numeroşi, încît nu mai au nevoie să fie îndrumaţi. Sus de tot, în întuneric, te loveşti de o uşă. Soneria pare a zbîrnîi în gol. Cînd, în sfîrşit, silueta masivă a lui Paulo apare în cadrul uşii, sau cînd Sabartes scrutează vizita» torul cu o privire dezabuzată, acesta se simte numaidecît un intrus. Micul vestibul e totdeauna tixit, hainele musafirilor se amestecă printre ale celor ce locuiesc acolo în permanenţă, şi chiar cu o panoplie de copil. O scară în spirală, ce duce la camerele de dormit, e păzită de două bufniţe de bronz atît de patinate de vreme că par nişte zeităţi egiptene prezidînd o foarte îndoielnică ospitalitate. Picasso îşi apără cu străşnicie ceasurile de

lucru ce încep îndată după amiază. El îşi impune această disciplină severă chiar cînd nu are nici o lucrare pe şantier, nici un proiect imediat. Această religie a muncii se relevă în toată fervoarea şi în toată austeri» tatea ei în faptul că pictorul nu face derogări niciodată de la această regulă, nu»şi îngăduie nici un răgaz în timpul ceasurilor hărăzite creaţiei. Vizitatorii de la prînz, oră pe care Picasso o acordă colecţionarilor de renume, prietenilor — şi inopor» tunilor — au impresia, cînd pătrund în vasta încăpere cu ferestre înşirate pe o parte şi mai totdeauna închise, că întrerup o anumită oficiere sacră. Casa are, totuşi, oarecum acea atmosferă de familiaritate a unei săli de aşteptare dintr»o gară în momentele de aglomerare; obişnuiţii locului, ca şi cei ce vin numai în trecere, se măsoară unii pe alţii cu aceeaşi ostilitate ca şi călătorii pregătiţi să ia cu asalt un tren. Kahnweiler îşi plimbă pe deasupra lor privirea melancolică şi zîmbetul răbdător al unui domn politicos ce se sileşte să le dea a înţelege străinilor că au greşit adresa. De altfel, totul le arată vizitatorilor că sînt numai în trecere, şi o trecere cît mai scurtă cu putinţă. în sală nu se aflã, în afară de cîteva scaune de bucătărie, decît un singur fotoliu, acoperit cu o catifea învechită, pe care o ţigară a lăsat o largă urmă de arsură. întreaga existenţă a lui Picasso s»ar putea, totuşi, reconstitui pornind de la această cameră. Ea pare 446
albia unui torent ce<a aruncat pe margini sumedenie de pietre şi mîl, vestigii ale trecutului său. Teancuri de tablouri — părumbelul părintesc fiind pus bine la vedere — se reazemă de pereţi şi se îngrămădesc în dosul unei mari sobe de tuci, care te face să te gîndeşti la o cloşcă imensă strîngînd sub aripile ei ocrotitoare obiectele cele mai eteroclite: oale de ceramică sau de bronz, vergele de fier, ustensile ce mau fost niciodată folosite Trecutul lui Picasso dormitează în marele dulap, unde sînt aruncate alandala scrisori, fotografii, amintiri; ele dormitează acolo, răscolite însă tot mai des în cursul ultimilor ani, cînd despre artist se publică atîtea cărţi şi atîtea articole.

Acest trecut stăruie de asemenea în tăieturile de ziare, care au îngălbenit prinse pe pereţi, în cărţile poştale, în fotografii, dintre care una, încadrată, o înfăţişează pe Olga Picasso. Totemul de lemn cu coarne ce străjuie deasupra dulapului pare divinitatea tutelară a locului,

încarnarea unei puteri magice care orchestrează ecourile disparate ale trecutului. Mărunţişurile adunate pe parcursul unei vieţi întregi stau trîntite la întîmplare prin toată încăperea. Enorma sobă cu burlan pîntecos, ce»i amintea lui Picasso o sculptură neagră, pare a sfida prezenţa radiatoarelor impunătoare. Pe o comodă, un *porron* acel *porron* verde pictat atît de adesea de el, atrage încă lumina. O veche lampă de gaz, fără sticlă, evocă naturile moarte din vremurile de lipsuri. Deasupra unui radiator e uitată, parcă de ani de zile, o obişnuită rîşniţă de cafea scoasă din uz. Pe un şevalet va lîncezi mult timp o mare reproducere a *Femeii din Majorca,* la care Picasso a retuşat albastrul fondului, care nud satisfăcea. Dar pe acelaşi şevalet se vede şi ultimul portret al lui Ines, desenat la aniversarea ei, cu dată şi semnătură.
O lungă masă dispare cu totul sub grămezile de cărţi şi de pachete nedesfăcute, atestînd eforturile zadarnice făcute de acestea ca să ajungă pînă la el. Cărţi şi pachete umplu tot spaţiul liber, se îngrămădesc pe măsuţe sau pur şi simplu pe jos, în aparenţă date uitării Dar Picasso, cu siguranţa unui somnambul, se duce drept la locul unde se află un album apărut în străinătate, o carte de artă sau un roman nou ce pare a»i fi, împotriva oricărei evidenţe, familiar.
De fapt, tot ceea ce»i vine din lumea exterioară ajunge pînă la el: o carte cu dedicaţie, o tăietură de ziar, scrisori de la prieteni, ca şi de la necunoscuţi sau de la inoportuni Primeşte el însuşi poşta, deschide scrisorile cu gesturi extrem de precise şi răbdătoare şi le parcurge imediat, ca şi cum fiecare din ele, căii vin de departe sau că e vorba doar de o banală carte de vizită, ar cuprinde un mesaj preţios. Toată tinereţea lui Picasso se citeşte în această curiozitate nerăbdătoare, în această aşteptare a excep» ţionalului ce«i străluceşte în priviri. Poate că se lasă pradă acestei curiozităţi cu<atît mai mult cu cît nu răspunde niciodată unei scrisori, nu confirmă niciodată primirea unei veşti. Ar arăta de asemeni interes oricărui vizitator şi chiar simplilor curioşi pe care<i măsoară cu ascuţimea privirii lui, dacă prezenţa lor n»ar risca să4 obosească dintr<o clipă în alta şi să»i tulbure rutina muncii proprii Acestei rutine îi sînt de la început ostile orice schim» bare ce se produce în viaţa lui cotidiană, orice deplas sare Acea nevoie de

schimbare ce frămîntă orice ființă omenească pare a nu fi simţită de el decît pe planul vieţii sentimentale. Nu pare a cunoaşte obo» seala faţă de ceea ce a văzut, nici dorinţa imperioasă de a face altceva, orice, care să nu fi fost făcut mai înainte Varietatea infinită a resurselor lui creatoare înlocuieşte la el nevoia de reînnoire, fiecare din noile lui maniere potoleşte fară îndoială în el nostalgia necu< noscutului şi ia locul marilor călătorii pe care nu le<a întreprins niciodată. Nu pare a cunoaşte acele accese de claustrofobie ce»i cuprind dintr<o dată pe cei care au trăit prea mult timp într<o ambianţă familiară. Posac şi sumbru, pîndeşte în el însuşi declanşarea mecanismului creator. El, căruia îi place să se plimbe prin mijlocul naturii, să bată străzile Parisului, se închide în casa din rue des GrandsAugustins. îi e silă chiar să iasă spre a se duce să se tundă. într»o dimi< neaţă a coborît printre vizitatori cu părul de la ceafă tăiat de el însuşi cu foarfeca, la repezeală şi pe apucate « N»am mai ieşit din casă de luni de zile », se plîngea cu o nuanţă acuzatoare în glas, ca şi cum ar învinui cerul mohorît al Parisului şi prietenii din jur de această osîndă a lui.

într<o zi, cei din preajma sa îşi transmit unii altora o confidenţă triumfală: Picasso lucrează. **Prin** aceasta, ei **448** anunţau regăsirea echilibrului sufletesc şi a voioşiei, ca şi cum ar fi vorbit de un bolnav care şha recăpătat sănătatea.

La 13 decembrie 19J4, Picasso pictează primele două versiuni ale *Femeilor din Alger.* Calma senzualitate din tabloul lui Delacroix, liniştea din acele trupuri pline, grumajii aceia rotunzi, privirea aceea potolită de sub sprîncenele joase şi stufoase, totul pare a»1 fi ispitit pe Picasso. Şi se pare că a legat această notă orientală, această atmosferă turcească pe care o va avea mai tîr» ziu, de liniştitoarea prezenţă lîngă el a Jacquelinei Dar artistul aduce totodată în tablou chinurile lui din trecut, neliniştile viziunii lui personale ce nu încetează de a pune sub semnul îndoielii orice stabilitate. Cînd începe să picteze, cu frenezia de după o lungă priva» ţiune, şi dacă termină într»o zi două versiuni ale ace» leiaşi teme, el ştie că nu se va mulţumi, aşa cum a făcut cu tabloul lui Courbet, cu o singură transpunere, nici chiar cu două, în limbajul său particular, în optica sa de moment, a unei opere străine *Femei din Alger*

debutează ca variante ale propriei lui obsesii sexuale, ale amărăciunilor şi bucuriilor lui de bărbat. Ele vor forma pentru el un tot al cărui lanţ nu va mai voi să»l rupă. Propria sa excitaţie creatoare le va asigura o unitate de care spectatorul este mai puţin conştient decît artistul însuşi, dar care rămîne revelatoare pen» tru intensitatea febrilă a voinţei lui. Dacă unii au crezut a recunoaşte în recenta *Suită* o confesiune publică, confidenţele lui sînt, de fapt, mult mai explozive în această serie în care se serveşte de o temă de împrumut. Pare a fi avut în faţa ochilor cele două versiuni ale operei lui Delacroix, marea pînză de la Luvru, şi a» ceea, mai mică, de la Muzeul Fabre din Montpellier. Accentul principal cade de la început pe două dintre cele patru femei împrumutate din marele tablou al lui Delacroix: femeia aşezată, cu picioarele încruci* şate, şi cealaltă, văzută din profil, într»o atitudine in» dolentă, cu capul înclinat Aceasta din urmă, îmbră» cată şi puţin somnoroasă la Delacroix, devine la Picasso o femeie goală, cufundată într»un somn adînc de epuizare Nota dominantă e dată de sînii rotunzi şi largi plasaţi sus şi marcaţi puternic de sfîrcurile lor, 449 precum şi de pîntecul rotund, cu buricul accentuat»
întrmna din variantele datînd din februarie 19JJ, cînd pictează numai femeia aşezată jos cu picioarele încruci» şate, sfircurile sinilor îl obsedează atît de mult pe Picasso încît face din aceştia doi ochi deschişi, în timp ce, în ultima versiune, buricul se adînceşte ca o mică

ri avidă.

mai multe variante apare slujnica neagră, văzută din spate de Delacroix, şi care la Picasso, îşi etalează goală, sau abia voalată, crupa mare, ca un alt accent de o voluptoasă feminitate. Femeia care doarme capătă din ce în ce mai multă importanţă. Capul ei cade, greu, pe genunchii femeii aşezate, picioarele îi sînt ridicate, impudice, lăsînd să se vadă sexul, ca şi cum ar rivni încă, în ciuda epuizării, voluptatea. Picasso şi«a început variantele lui pe pînze mici. în continua« re, a folosit alte pînze, din ce în ce mai mari, a căror suprafaţă este adesea dublată. Le pictează în culori foarte vii care au, uneori, împestriţarea cusăturilor rustice, dar foloseşte şi grizaiul, însufleţit

de o lumină ce pătrunde, chihlimbarie, în penumbră. O dată cu libertatea transpunerii se afirmă şi rafinamentul colori» tului. Picasso are în faţa lui toate versiunile precedente, în momentul cînd abordează una nouă. Ele se înşiră în vastul lui atelier, unde se pătrunde ca pe puntea unui vas, pe o primă treaptă abia vizibilă în umbra metrii încăperi prin care se trece mai întîi, treaptă pe care te poţi împiedica uşor la coborîre. Lumina crudă a zilei cade prin ferestrele largi peste pădurea de şevalete ce stau unul lîngă altul, înghesuite. Mai muite palete sînt pe jos, avînd pete mici de culoare, căci stratul de culoare de pe pînze este foarte subţire: trupul femeii care doarme lasă adesea să transpară granulaţia pînzei. Dar trupul capătă, după culoarea liniei ce»l conturează, tonuri diferite ae carnaţie « Vezi, nu e acelaşi », spune Picasso. Pînza, aproape virgină, petre într»adevăr chihlimbarie într»un tablou, şi roz în altul.
Un studiu mare, lucrat în grizai, arată o femeie ce pare a cădea din pat « E tot pentru *Femei din Alger »,* spune Picasso. Imensa faţă tăiată în două de umbră are trăsăturile Jacquelinei. Picasso scrutează una din ulti» mele versiuni: « Nu, nu e încă gata. Dar, în loc să lucrez la aceeaşi pînză, o iau de la început, fac alta, schimbată». Aceste variante succesive nu sînt diferi» *4* tele faze ale unui acelaşi tablou pe care un pictor Ura fi reluat cu răbdare, bar fi corectat, bar fi terminat în forma lui definitivă. Ele sînt ecourile manierelor lui vechi, amestecate cu aporturile noi, un pelerinaj, dacă putem spune astfel, de<a lungul trecutului său. îngră» mădirea de triunghiuri şi dreptunghiuri revine aici, insistentă, iar deasupra acestei geometrii, care se pră< buşeşte, planează, de un realism neaşteptat, ibricul ţinut sus de o slujnică figurată doar prin cîteva semne. Se regăsesc de asemenea monştrii iară faţă şi cei cu cap de gămălie, sfincşii cu figură de cioc de galeră şi îm< pletitura de curbe într»o vedere simultană a trupurilor. Picasso pictează ca şi cum, în această excursie de<a Iun» gul trecutului său, ar fi regăsit pămîntul ferm sub tălpile lui. început la 13 decembrie 19/4, *Femei din Alger* se termină cu a patrusprezecea pînză la 14 fe< bruarie 19JJ. Dintrmn fond bălţat, cu suprafeţe viu brăzdate de culori contrastante, se desprind femeia care doarme, cu trupul albastru compus din triunghiuri şi bande dreptunghiulare, cu

sînii puternic marcaţi, servitoarea cu şolduri pronunţate, apoi, ca o imagine răsfrîntă într»o oglindă, se desenează în fund, în drep» tul unei ferestre orientale, doi sîni enormi ce par ata» şaţi la un totem. în primul plan se afirmă, gătită ca o raclă, femeia ghemuită, de o grafie întrutotul lizibilă, cu faţa albă între umbre albăstrii, rotundă şi înde» sată, cu bărbia mică, cu gura blîndă, iar sub accentul, aproape circumflex al sprîncenelor, marii ochi calmi ai Jacquelinei.
Picasso şi»a împlinit periplul său oriental, lăsînd în urma lui neliniştile din el. Este cuprins acum de nerăb» dare Simte agitîndu»se în el, eliberate, marile forţe creatoare Parisul a devenit prea agresiv pentru dînsul cu mulţimea de vizitatori, din ce în ce mai numeroşi, ce se îndreaptă spre rue des Grands»Augustins. La începutul anului moare la Cannes soţia lui, Olga Picasso. O mare parte a trecutului său se desprinde de el, ca un perete de stîncă minată. Face tabula rasa în jurul lui. A cedat unul din apartamentele din strada Gay<Lussac lui In£s, lăsîndtul pe celălalt lui Fran» ţoise Gilot şi copiilor. Nu se va întoarce nici la Val» lauris. Prea multe zîzanii şi fricţiuni locale îl luau acolo ca arbitru. Soarele din Sud îi este, totuşi, indis» pensabil. într»o zi, pleacă din Paris, cu gîndul încă vag de a căuta un domiciliu pe Coasta de Azur. Pleacă pentru cîteva zile, în primăvara lui rşj'j. Dar nu se va mai întoarce la Paris. Nu va reveni nici chiar pen» tru marea expoziţie organizată în toamna lui 19JJ, deşi îi pare rău că nu şisa putut revedea lucrările apar« ţinînd muzeelor din Moscova şi Leningrad, aduse pentru expoziţia de la Paris.
Cumpără o mare vilă la Cannes, pe colina California, începe să se instaleze în noul domiciliu. Dar abia îşi pune la punct strictul necesar, paturi, masă, scaune, că şi sosesc sculpturile pe care vrea să le strîngă în preajma lui, tablourile, cărţile, materialele aduse din rue des GrandssAugu stins. Vestigiile împrăştiate ale existenţei lui se strîng în jurul său întrmn ritm copie» şitor. Ele vor sfirşi prin a forma un morman de obiecte eteroclite ce seamănă mai puţin cu instalarea întrso casă nouă, decît cu sfărîmăturile rămase de pe urma unui naufragiu, aduse de valuri pînă la el şi părăsite pe

un prundiş supraîncărcat. Un interes nou, foarte puternic, se trezeşte acum în el.

Picasso a fost totdeauna foarte conştient de înzestra» rile lui excepţionale. Luciditatea sa i»a îngăduit, în cursul lungii lui aventuri creatoare, să»şi dea seama că, lăsînd la o parte toţi ceilalţi factori, rapiditatea sa de a traspune în artă ce»a văzut, realul, şi de a reface formele după optica lui personală, con» stituie un fenomen unic. Dacă»i place să vadă înregistrată această rapiditate, dacă e totdeauna gata să se ofere de bună voie experienţelor cineaştilor sau fotografilor, e în această complacere şi multă curio» zitate, un anumit gust al surprizei — surpriză pe care şi»o face lui însuşi, ca şi altora. Acest gust imprimă filmelor în care apare un ritm de prestidigitaţie sau de magie ce»l amuză mult Un zîmbet, repede înăbuşit, îi luminează chipul cînd, de pildă, un vas înalt făcut de olar devine, sub uşoara presiune a degetelor lui, o columbă dormind.

în el veghează de asemenea un interes pasionat pentru procesul creator, pentru trecerea de la inspiraţie la execuţie, pentru acea legătură dintre activitatea cere» brală şi cea manuală, pe care nu oboseşte niciodată de a o demonstra de»a lungul operelor lui.

Un procedeu tehnic vine la timp spre a favoriza o nouă experienţă. Picasso primeşte nişte cerneluri colorate ce străbat materialul pe care pictează, in transparenţă. O dată cu acest procedeu, ia fiinţă proiectul lui Clou< zot de a prinde ceea ce el va numi cu un termen foarte puţin potrivit: «misterul lui Picasso». Aparatul de filmat poate fixa pe o pînză albă ceea ce va deveni un tablou pictat de un creator invizibil. Toţi cei care au avut prilejul să asiste la filmările lui Clouzot subliniază zăpuşeala ce domnea atunci în studioul din Nisa, într<o vară ploioasă, zăpuşeală spo< rită şi de razele proiectoarelor aţintite asupra pînzei şi asupra pictorului. Ca operator de imagine, Clouzot ha luat ca ajutor pe Claude Renoir, nepotul pictorului Renoir. Cînd acesta este chemat, în pauzele din tim< pul filmărilor, Picasso nu<şi poate ascunde o uşoară tresărire, ce traduce adîncul respect pe careJ are faţă de orice nume de prestigiu. « Cu asta nu mă pot obiş< nui de loc, îi spune el Hilenei Parmelin. De cîte ori îl strigă cineva pe Renoir, nici nu«ţi poţi închipui cît de mult mă intimidează acest lucru. » Sub bolta de tablă a

studioului, sub privirile tehnicie« nilor şi ale lucrătorilor, în mijlocul acelei jungle de aparate, al lianelor de cabluri care încurcă platoul, Picasso păstrează aceeaşi siguranţă a mîinii, aceleaşi certitudini interioare, ca şi cum ar fi singur în atelie» rul lui. Cărbunele scîrţie pe suprafaţa albă, condus de acea frenezie ce ha stăpînit totdeauna. începe să dese« neze undeva pe pînză, sus, jos, la mijloc. Urmează pur şi simplu o viziune ce ţîşneşte şi se conturează, pînă la ultimul detaliu, în faţa lui, iar spectatorii, uluiţi de acest tur de forţă, nu ştiu că încă de copil el desena astfel şi că uşurinţa de care dă dovadă este, de fapt, înşelătoare, deoarece Picasso evocă o lume ce«i este familiară, trupuri goale de fete foarte tinere, bătrîni prăbuşiţi, pitici bărboşi ce<au populat paginile acelui soi de jurnal intim din 19J2. Ceea ce are aerul că face sub inspiraţia momentului este, în realitate, un bun al lui, cîştigat de mult. Fructifică un capital acu« mulat. Clouzot se gîndise mai întîi la un scurt documentar, dar ceea ce vede apărînd în faţa lui şi felul cum viziiv nea lui Picasso se precizează pe pînză, i se par atît de pasionante, încît se hotărăşte să se lanseze întrmn lung metraj. Probabil că nu se aştepta — de la început — la această inepuizabilă răbdare pe care Picasso o pune în opera lui, în ciuda reputaţiei sale de om care se plictiseşte repede. Spre a varia prezentarea, Clouzot a recurs, alături de pictura în transparenţă, la filmarea în direct a unei pînze în curs de executare Picasso e aşezat între obiectiv şi pînză, lucrează la ea cîteva minute, apoi se retrage pentru a ceda locul aparatu» lui de filmat «Ai terminat cu roşul?» îl întreabă Clouzot « —Da ». — « Atunci, ridică»te ». « Aparatul filmează. Poţi să reîncepi. » Picasso îşi reia locul. « Pen» tru a duce la bun sfîrşit un cap de taur, notează Fran» şoise Giroud, l«am văzut ridicîndu»se şi reaşezîndiwse de şaptezeci şi opt de ori în două ceasuri. »

I s»a subestimat, fară îndoială, puterea de muncă, oricît de legendară ar fi ea, ca şi rezistenţa fizică. Sudoarea îi curge pe craniul chel, i se prelinge pe spatele gol, dar picioarele« muşchiuloase şi<au păstrat darul lor particular de a¡1 face să sară în vîrful tălpilor, dintr<o dată şi în tăcere Pe măsură ce filmul avansează, faţa i se brăzdează de oboseală, dar în ochi îi stăruie acea sclipire a privirii, care este însăşi expresia umorului său, şi pînă şi vocea capătă un ton

uşor răguşit, prin care<şi manifestă rîsul lui sugrumat
Se amuză din plin pe acest teren atît de nou pentru el.
Şi evocă, bineînţeles, viziuni ce<i sînt familiare, între«
gul repertoriu al creaţiei lui, naturile moarte cu era»
niu şi legături de praz, capra, taurul, toreadorul trîntit
la pămînt, femeia goală. Lucrează cu înverşunare. Cînd
se aduc, seara, pînzele pictate peste zi, un maşinist
mormăie:«Astăzi a lucrat de cincisprezece milioane!»
Clouzot a simţit că a intrat într»o horă periculoasă cu
această prezentare a facilităţii lui Picasso. Şi a încer»
cat să îndrepte lucrurile prin cîteva replici schimbate
între ei şi integrate în film. în faţa uneia dintre pîn»
zele cele mai îndelung lucrate, el spune: «— S»ar zice
că ai făcut asta în două minute.
— De fapt, cît timp am lucrat la ea? întrebă Picasso.
— Cinci ore.
— Ei bine, aşa»i, constată Picasso foarte calm. »
în realitate, aceste cîteva replici nu schimbă prea mult
impresia de tur de forţă, de prestidigitaţie, de execu»

tare de înalte volte în arena unui circ. Atmosfera fii»
mului e animată, cam supărător, de muzică, de răpă»
itul tobei ce însoţeşte pasajele cele mai virtuoase,
acce» lerarea ritmului producţiei. Filmul rămîne,
totuşi, un document preţios care, curăţat de anumite
zornăieli, ar putea să»şi aibă locul său în arhivele, încă
inexis» tente, ale istoriei creaţiei artistice. Dar Picasso
se amuză. Se amuză copios, în felul său. începe prin a
desena nişte flori. Lîngă acestea face un peşte. Peştelui
îi adau» gă un maliţios cioc de curcan şi sfîrşeşte prin
a picta un cap de satir.
Sub forma acestui număr de muzic»hall, subliniat de
muzică, se ascunde intenţia lui Picasso de a demonstra
cîte tablouri pot exista pe o suprafaţă repictată, de a
arăta în acelaşi timp seriozitatea profundă cu care
lucrează.
într»o zi, îl anunţă pe Clouzot că are de gînd «să facă
Garoupe », plaja de lîngă Antibes pe care o cunoş» tea
bine. Vrea să picteze încă o dată bucuria de a trăi ce
izbucneşte acum în eL Vede totul în stil mare. Pentru a
înregistra lucrul său, Clouzot a recurs la ecranul lat, la
cinemascop. Picasso pictează cerul de un albastru
nemişcat, corturile de pînză cu dungi vesele de galben
şi roşu, umbrelele multicolore, trupu» rile femeilor
goale întinse pe nisipul ocru, o mare a» proape violetă,

înotători şi schiori nautici. în acest decor pictează cu deosebire femeia goală cu coapsele scurte şi cu sînii voluptoşi ai femeilor din Alger. Deta» liile tabloului, conceput ca o frescă, apar ca o încîn» tare, şi în acest moment se simte în gradul maxim de intensitate clocotul forţelor din el. Aceste detalii se ivesc, pentru a fi numaidecît şterse. Feeria se eclip» sează, lăsînd locul unei femei tinere cu pălăria ascu» ţită, alături de Ulysse, cu capul său de faun îngîndurat Imaginile se succed ca într»o lanternă magică. Pentru imprimări pe peliculă, Clouzot foloseşte din nou pro» ceaeul de filmare directă. Picasso pictează, apoi se îndepărtează, lăsînd obiectivul să înregistreze munca sa, o reia după aceea, o abandonează din nou ochiului fotografic.

Timp de zece zile, notează un martor, se aşază pe scaun, se ridică, se aşază iarăşi, pe urmă se retrage spre a lăsa aparatul de filmat să înregistreze 455 progresul, şi toate acestea «de mai mult de o sută de ori într»un ceas». A fost nevoie de trei mii cinci sute de întreruperi pentru această singură pînză. într»o zi, Picasso a lucrat paisprezece ore fără să facă nici o pauză. Şi»a terminat tabloul prin apariţia cuplu» lui fabulos. Erau ceasurile două dimineaţa. După o zi toridă, o ploaie deasă cădea în noapte. Picasso aprin» de o ţigară. Cei din preajma lui îi văd la lumina flă» cării faţa destinzîndu»se întrrnn zîmbet de triumf. Dar, deodată, îl cuprinde o ameţeală, pricinuită de obo» seala prea mare. E încă destul de lucid spre a»i aver» tiza pe ai săi: «Sprijiniţi<mă, am să caa». Efortul supraomenesc pe care»l depusese avea să»l plătească printno urcare a tensiunii arteriale, printr<o istovire ce va necesita un lung repaus. Mai revine, totuşi, o dată la studio. în două ceasuri reface, pe o nouă pînză, plaja de la Garoupe, în pete geometrice de culori vii din care se desprind contururile unei femei tinere aşezată jos.

Qouzot ţine să termine filmul printr<o ultimă apari» ţie a lui Picasso pe ecran. Acesta trasează semnătura lui spectaculoasă pe o vastă pînză albă. Un zîmbet uşor îi flutură pe buze, s»ar spune, un zîmbet complice. Apoi pleacă, văzut din spate, prin încîlcitura de apa» rate şi de cabluri, pierzîndu»se în depărtare. Apăsat de teama bolii, dar mai ales a diminuării for» ţelor sale, Picasso se supune de aici încolo prescrip» ţiilor medicilor, examenelor multiple, unui regim sever.

Curios de orice, cobai ce se supraveghează el însuşi, urmăreşte cu interes consultările la care este supus. Linia în zigzag a encefalogramei îl pasionează în pri» mul rînd şi»l amuză prin regularitatea ei. Cînd se va restabili — foarte repede, graţie tenacităţii cu care ur» mează un tratament — din epuizarea lui trecătoare, nu va păstra decît un interes amuzat şi va face pen» tru medicul său cîteva desene al căror contur va fi o linie tremurată.

Picasso este din nou la lucru. De fapt, nimic nu pare mai puţin propice pentru munca lui încordată, aecît atmosfera de oraş de lux trîndav ce domneşte la Cannes. Colinele California, cu vilele lor elegante, fără stil sau făcute din împrumuturile celor mai diverse stiluri, oartă pecetea, foarte pronunţată, a unei epoci de uzururi nelimitate. în văzduhul pe care palmierii îl

mîngîie cu vîrfurile lor înalte planează bulbul bise< ricii ruse — Picasso îi spune călimara — evocînd epoca de glorie a Cannesdui, cînd marii duci găseau aici locul lor preferat de petreceri. Vila aleasă de el, şi care poartă numele cartierului, pare şi ea ungherul cel mai puţin potrivit pentru o muncă încordată. Vila fusese construită de un milionar, pare»se, ca să marcheze soliditatea averii şi a ascensiunii lui sociale, ambele reflectînduise în faţada pretenţioasă cu balcoane în fier forjat, în vastul hol de la intrare, în multele saloane dinăuntru, în stucăria pereţilor a cărei exuberanţă e de un gust îndoielnic. încă din prag, dezacordul apare flagrant, între cadru şi locatarul actuaL Lîngă faţada banală, fără îndoială asemănătoare cu cele ale tuturor vilelor învecinate clădite în aceeaşi epocă şi care, în cazul cel mai bun, ar putea găzdui molaticele zeiţe ale lui Canova, se înalţă, ca o sfidare, o *Construcţie* din anii '30 şi *Femeia cu portocală* din 1943. Vastul hol, cu scara lui de marmură albă şi cu rampa de fier for« jat, este, asemenea unei magazii de gară, năpădit de provizorat: lăzi nedesfăcute sosite de la Paris, lăzi pe jumătate deschise trimise de la Vallauris, încărcate cu pocale şi vase ce urmează să fie decorate, saci de ciment pentru lucrări ce nu vor fi poate niciodată executate, baloturi din care se scurg măruntaiele. Asemenea tuturor dornic iliilor întocmite nu pentru o viaţă particulară retrasă, ci pentru recepţiile somptu» oase, nolul e

despărţit de saloane printr»o mare uşă de sticlă. De la intrare, privirea străbate interiorul de la un capăt la altul, uşile largi de sticlă ale salonului se deschid pe o terasă ce dă spre grădina cu palmieri înalţi şi cu mimoze. Pe această terasă, Picasso şi<a adu» nat toate figurile familiare ale creaţiei lui sculpturale. Imensul bust în bronz aurit al femeii cu nasul mare stă în faţa caprei cu burta umflată şi a doamnei din «frumoasa epocă», turnată pe un manechin. Afară plouă. Enormul bronz străluceşte în burniţă, ud. Capra pare toată muiată de apă. «Priviţho pe doamna, exclamă Jacqueline cu vocea ei limpede, puţin şovăitoare, ce pare a»şi fi păstrat mirarea copilăriei, vedeţi picătura de apă coi atîrnă pe nas. . . » Picasso rîde. Doamna de bronz are, într»adevăr, un aer indignat. Rîsul lui Picasso răsună puternic Pictorul are tenul bronzat al omului ce stă mult în aer liber, trăsăturile îi sînt ferme şi destinse, în ochi îi scînteiază mai multe licăriri ca oricînd, şi pare de<a dreptul reîntinerit faţă de zilele cînd scruta cu încruntare cerul mohorît al Parisului. Se simte cît se poate de bine în această casă în care încă nu e ordine. Pe marmura căminului se află o colecţie de băşti, alături de o pălărie andaluză de paie, brună, peste care este aşezată una tiroleză de un verde violent. « Nu? Nu crezi că am s<o port? » întreabă Picasso, surîzînd. Şi<o pune pe cap, într»o parte, şi se priveşte în oglindă, dar pe urmă o aşază din nou la locul ei cu precauţie, şi parcă cu regret. O canapea şi cîteva fotolii par a fi făcut parte din mobi» lierul găsit acolo. într»un colţ al sufrageriei, un jilţ, acoperit cîndva, de mult, cu damasc roşu, e parcă dezolat de a<şi fi pierdut pînă şi ultimele resturi de podoabă. Soba din rue des Grands»Augustins a ajuns şi ea într«un ungher al vastului salon, unde teancuri de cărţi, de fotografii au şi acoperit orice suprafaţă rămasă liberă. Dar, ca şi la Paris, Picasso ştie cu pre< cizie locul fiecărui obiect pe care hazardul ba aruncat în această savantă dezordine. Revenind de la Vallauris, sînt dezolată că mam găsit acolo anumite piese, epui< zate. Nici n«apuc să spun care anume mi<au lipsit în* deosebi, că Picasso se ridică şi<mi întinde o mare far< furie ovală cu corrida şi cu trepte pe margini, pescuită dintrmn morman de hîrtii. « Iată unul din copiii dumi« tale dragi. . . » Convorbirile cu Picasso iau uşor o alură telepatică.

Interiorul acesta luxos capătă din ce în ce mai mult înfăţişarea unui cort înălţat în deşert şi sub care adă< postirea e doar provizorie. Totul este subordonat la ceva mult mai mare, singurul lucru ce are importanţă în viaţa artistului.
Picasso a reînceput să lucreze. Pictează cu aceeaşi fre< nezie ca şi în momentele cele mai fericite ale uluitoarei lui tinereţi, cînd Gertrudei Stein nu/i venea să creadă că el ar fi putut să facă atîtea tablouri în cursul unui singur an.
Rămîn cîteva clipe singură, uimită în faţa teancului de pînze lucrate în ultimele două luni. Picasso apare lîngă mine, cu mersul lui uşor. «Vezi, îmi spune, o iau de la început. » îşi desface larg braţele şi surîde 458 ciudat, surîs în care ironia se amestecă cu un fel de tandre» ţe. Un chip de femeie domină această explozie creatoare, împreună cu un motiv nou. O pictează pe Jacque» line întrmn fel aproape realist, aşezată întrmn fotoliu basculant, cu genunchii strînşi întrmn gest ce»i este obişnuit, ca şi cum s<ar complace în căldura propriei ei cărni, cu umbra genelor căzîndu»i pe obraji, cu gura gingaşă şi roz. O pictează goală, cu braţele încru» cişate la ceafă, cu părul de la subţiori puternic marcat, cu sînii pronunţaţi, întrmn ansamblu aproape mono» crom, alb şi gri, sau într»o ciocnire de culori violente, îmbrăcată cu o rochie din romburi violete şi verzi. Pictează multiple portrete ale Jacquelinei în costum turcesc ce par a constitui o suită — o suită aproape realistă — la *Femei din Alger.* Dar acest travesti nu are nimic comun cu cele patrusprezece variante pic» tate la Paris. Costumul turcesc, un bolero roşu aco» perit de motive multicolore, se etalează pe speteaza unui scaun, lăsînd să strălucească în lumină auriturile vii ale cusăturilor.
« — Acest costum a fost adus de o doamnă japoneză, îmi spune Jacqueline.
— Japoneză? (Crezusem că n»am auzit bine).
— Da, zîmbeşte Jacqueline. Avea acest costum turcesc şi l»a lăsat la noi. . . »
Boleroul a stat mult timp uitat pe scaun, aşa cum stă şi acum. Pînă cînd, într»o zi de noiembrie, Picasso i»a spus Jacquelinei să»l îmbrace cînd vine să»i pozeze. Descoperise dintr»o dată acea concordanţă secretă din» tre atmosfera orientală sugerată de costum şi

femeia iubită, concordanţă asupra căreia anticipase deja în *Femei din Alger*.

Portretele *Jacquelinei în costum turcesc* aduc o notă nouă în arta lui Picasso, o vibraţie de senzualitate ce se traduce printr»un rafinament particular al culorilor,

Erintr»un gust al materiei, rare la eL în portretul de i 20 noiembrie 19JJ, pictat pe un fond roşu estompat, albeaţa figurii uşor înclinată e redată de tonurile în mov şi verde ale carnaţiei, iar o stofa transparentă abia voalează pielea catifelată a sînilor. într»un alt portret în costum turcesc, unde figura umbrită de verde e prinsă între revărsarea şuviţelor lungi de păr, ochii 459 imenşi, desenaţi în verde şi negru, au o luminozitate extraordinară ce traduce candoarea privirii senine a modelului.

Jacqueline în costum turcesc suferă şi ea pelerinajul de<a lungul diverselor etape ale artei lui Picasso. Dar ceea ce constituie aportul ei propriu este această stîr< nire a unei senzualităţi ce diferă de aceea pe care au cunoscut<o celelalte pasiuni explosive ale lui Picasso, senzualitate de suprafaţă, lipsită de zbucium şi a cărei sete de posesiune e de asemenea potolită. Acest etern nesatisfăcut priveşte acum în jurul lui pe deplin împăcat cu existenţa.

Pictează, cu toată plenitudinea recucerită, într<o ca« meră care nu e decît o anexă obişnuită a unui mare salon dintrmn apartament luxos, cameră ce pare a fi fost aleasă la întîmplare, (ară căutarea intimităţii, în« tr«atît de depărtată este de ideea pe care ne«o putem face despre un atelier în care se dau solitare lupte creatoare. Probabil că servise altă dată ca fumoar sau ca sală de bridge. Trebuie să se fi dansat mult, cîndva, pe acest parchet de o lucrătură frumoasă. Camera e luminată de trei ferestre, prin care se văd trunchiuri şi ramuri de palmieri. Dar trei enorme proiectoare îndreptate către şevalete stau mărturie des« pre munca de noapte a lui Picasso. O mare oglindă, deasupra căminului, cu un cadru de stuc cu înflorituri agresive, reflectă o puzderie de obiecte eteroclite. O vază de cristal cu două coarne, o cupă de marmură stil 1900, un sfeşnic de sticlă opacă, în acel verde acid popular în aceeaşi epocă, par a«şi fi păstrat locul lor de onoare de pe vremea precedentului proprietar. Ele stau alături de o piuliţă, de tot felul de sticluţe, de o

găleată de cărbuni şi de un vulgar scaun albastru în, cărcat de pensule. Aceleaşi îngrămădiri de obiecte diferite ce umplu marele salon au fost împinse aici prin colţuri, spre a face loc înşiruirii dese de şevalete. De pe o masă cu trei farfurii, un cap înclinat de cera« mică, decorînd un vas pîntecos, îl măsoară pe specta« tor cu o privire insistentă. Cocorul Calcă peste hara« babura de aici cu picioarele lui delicate şi continuă să înghită acclaşi peşte oprit în gîtlejul său. Parchetul frumos lucrat e stropit de culori, de parcă i«ar fi servit de paletă lui Picasso. La apusul soarelui, o lumină roz se aşterne pe zidurile albe, înviorează verdele metalic al palmierilor. Picasso pictează această privelişte văzută din atelierul său. Rozul zidurilor capătă sub penelul lui tenta construcţiilor arabe din oraşele spaniole. Geamurile unei vile banale, in dreptul cărora se profi< lează silueta verde a unui palmier, au aspectul unor ferestre cu giurgiuvelele în cruce. Pictează astfel o întrea» gă serie de *Interioare* roz şi albe, cu petele lor verzi luminoase, prima variantă datînd din iy octombrie *1955-*

Dar această transpunere în mari planuri roz nu<l sa» tisface. începe în curînd o altă serie, cu un desen din ce în ce mai amănunţit, care reproduce tot ceea ce are înaintea ochilor, aproape cu un penel de minia» turist. Nimic nu explică mai bine felul său de a descompune şi de a reconstrui realul ca aceste vederi din atelier. Dacă am putea lua fiecare obiect aparte şi am vedea cum el se transformă sub penelul lui Picasso, am pă< trunde în legile viziunii lui plastice. Tot ceea ce se află în cameră este redat pe pînză: capul de ceramică înclinat, masa cu cele trei farfurii roşii, scaunul albas» tru cu pensulele în dezordine, sticluţele, găleata cu cărbuni sub aspectul unui mare chiup şi chiar moti» vele parchetului. Dar arabescurile care le transpun în tablou urmează un ritm particular, se orchestrează într»un ansamblu ornamental unde totul se îmbină şi se leagă, dominate de necesitatea de a se afla acolo, de a fi pată brună sau albastră, o curgere de curbe. Palmierul ce se profilează solitar în chenarul ferestre» lor, aurit de lumina soarelui, trunchiul învăluit de iederă ce are drept fond un cer albăstriu sugerează exuberanţa tropicală — şi pictorul vede, într«adevăr, acest palmier, trunchiul acesta încadrat în chenarul ferestrei.

O altă caracteristică a lui Picasso se mai revelă în aces» te vederi din atelier: acea indiferenţă, greu de înţeles pentru ambianţa în care locuieşte, faţă de ordinea şi dezordinea ce»l înconjoară. Obiectele nu există decît în momentul cînd el le transpune, cînd le smulge de la locul lor, din aspectul lor obişnuit: paharul cînd devine cubist, pachetul de ţigări cînd se integrează întrmn univers prismatic căruia îi era, din principiu, destinat. în concepţia lui despre lume, lucrul în sine n»a avut niciodată pentru Picasso o realitate. înflori» turile ornamentelor de pe pereţi, care nouă ne supără ochiul, sînt pentru el puncte de pornire pentru di» verse transformări, şi îl amuză, chiar prin faptul că sînt cu totul altceva decît ceea ce face din ele. E o dibăcie de adevărat jongleur în acest mod de a pro» iecta pe pînză elemente disparate: astfel, înfloriturile ornamentelor se regăsesc în vederile din atelier sub forma unor motive care lui îi sînt familiare încă din

Privind această serie de pînze, unde banalul salon al unei vile dintre cele mai convenţionale se scaldă într»o lumină de un albastru argintiu, gîndesc cu glas tare: « Parcă»i o moscheie arabă. — într»adevăr, aşa este », răspunde Picasso, visător. Căminul, capul de ceramică, banalele sticluţe, chiar găleata de cărbuni sînt supuse acelei grafii speciale ce acoperă suprafaţa pînzei cu o încărcătură ornamentală, într»un ritm repetat, inerent scriiturii şi obiectului.

Seria albastră de ateliere, ca şi portretele femeii în costum turcesc, constituie un aport nou în arta lui Picasso şi par a indica o nouă sensibilitate faţă de ma» terie. Artistul mi se pare gata să descopere lumea, să se descopere pe el însuşi, apucînd căi noi. E atît de plin de puteri şi e de o bună dispoziţie atît de conta» gioasă cînd apare în cadrul uşii, în această zi de ianua» rie 19J6, cînd ploaia a izgonit de pe cer orice sclipăt de lumină. Rîde, cu rîsul lui cel mai descătuşat. îşi flutură braţele, în semn de despărţire Se ştie în pra» gul unor noi aventuri creatoare. Glasul lui vibrant îmi răsună încă în urechi: « Vezi, o iau de la început . »

BIBLIOGRAFIE

ADHÉMAR, JEAN: *Picasso: Vœuvre gravé* (Expoziţia de la Biblio, teca Naţionala, Paris, 19;;).

ALBERTI, RAFAËL: *Imagen primera de Picasso* C1940—**1944)** (Editorial Losada Buenos Aires, **194p.**

AMOUR DE L'ART: Nr. **2209,** decembrie **192**1: BESSIÈRE. ROGER: Expoziţia lui Picasso de la Galeria Rosenberg, Nr. **13.246,** iulie **1932:** Expoziţia lui Picasso de la Galerip Georges Petit.

APOLLINAIRE, GUILLAUME: *Les Peintrvs cubistes.* (Paris, **191p.**

— *Tendre comme le souvenir.* (Gallimard, **19J2).**

AVELINE, CLAUDE: *Steinlen: l'homme et l'œuvre.* (Les Écrivains Réunis, Paris, **1926).**

BARR JR„ ALFRED H.: *Picasso: Fifiy Years of his Art.* (The Muséum of Modem Art, New York, **1946).**

BAZIN, G: *Patio Picasso dans l'histoire de l'Art contemporain.* La, Peinture (Paris, **193p.**

BENET, RAFAËL: *«ElsQuatre Gats»y suépoca. (Revista.* Ano III. nr. **1909,** Barcelona, 13—**19** mai **19J4).**

BERGMIN, JOSÉ: *Tout et rien de la peinture. (Cahiers d'Art,* **1937,** I.III).

— *Le Mystère tremble. Picasso Jùrioso. (Cahiers d'Art,* **1937,** IV—V), BERNIER, ROSAMOND: **48,** *Paseo de Gracia. (L'Œil, if* aprilie *'9SS~>-*

BESSON, GEORGE: *Lettre à Pierre Betz. (Le Peint,* XLIII, octombrie **1920).**

BILL Y, ANDRÉ: *Guillaume Apcllinaire.* (Pierre Seghers, **1947).** — *Afax Jacob.* (Pierre Seghers, **19J3).**

BOECK, WILHELM — SABARTÉS, JAIME: *Picasso.* <FI$_{am}$, 463 marion, **19^6).**

BOILLY, RICHARD: *Picasso chez lui. «Gavroche,* 21 februarie 1946)

BRETON, ANDRÉ: *Le Surréalisme et la peinture.* (Paris, 1928)

— *Picasso, poite iCahiers d'Art,* 19 jj, 7—10).

— *Entretiens.* (Gallimard, 19J2).

CAHIERS D'ART, 1957, I—III: *Senge et Mensonge Je Franco* Ilustraţii în acvaforte de Picasso.

— 1948. *Paris.* Caiet cu desene de Picasso din 1940—1942.

— 195-l, p. 29—j6: în legătură cu expoziţia de desene şi sculpturi a lui Picasso de la Maison de la Pensée française. CARNDUFF.RITCHIE, ANDREW: *Sculpture of the twentieth Century.* (The Museum of Modem Art, New York, 193-2). CASSOU, JEAN: *Gaudiet le baroque. (Formes,* nr. 31, 1933, XXXII).

— *Le Témoignage de Picasso.* (Cahiers d'Art, 1937, .4—p.

— *Picasso, (Hypérion,* 1940).

CHARENSOL, GEORGES: *Pablo Picasso et l'Espagne. (Art vivant,* Paris, aprilie 1931).

CHASTEL, ANDRÉ: *Picasso dans sa gloire. (Le Monde,* 7 iunie •9JJ>-

CIRICI PELLICER, ALEXANDRE: *Picasso avant Picasso.* (Éditions Pierre Cailler, Genève, 19jo).

CIRLOT, JUAN EDUARDO: *El arte Je GauJl.* (Ediciones Omega Barcelona, işyo).
COCTEAU, JEAN: *Le Rappel à Vordre,* ediţia 3,3 (Stock, Paris,
COURTHION, PIERRE: *Bormard.* (Marguerat, Lausanne, 194J
— *Le Visage Je Matisse.* (Marguerat, Lausanne, 1942).
DADA: An Anthology. Texts by: ARP, BALL, H., BRETON, A., BUFFET, G., CRAVEN, A., ÉLUARD, P., HUGNET, G.. HULSENBECK, R., PICABIA, RIBEMONT.DËSSAIGNES G„ RICHTER, H., SCHWITTERS, K„ TZARA, T., and others. (Wittenborn, Schulz, New York, 1949).
DESNOS, ROBERT: *Picasso.* 16 picturi, 1939-1943. (Éditions du Chêne, 1943).
DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE MODERNE: (Fernand Hazan, Paris, 193-4).
EDE, H. S., Asistent la National Gallery: *Picasso. (Cahiers d'Art,* 1932, 3—y, p. 133).
ELGAR, FRANK et ROBERT MAILLARD: *Picasso.* (Fernand Hazan, Paris, işjp.

ÉLUARD, PAUL: *Je parle de ce qui est bien. (Cahiers d'Art,* 193J,
— *Paroles peintes. (Cahiers d'Art,* 1957, 4—p.
— *A Patio Picasso,* poem. *(Cahiers d'Art,* 1938, 3—10, p. 137).
— *Donner à voir.* (Gallimard, 1939).
EXPOSITION PICASSO: Festivalul din LyotwCharbonnières. Musée de Lyon, 19 J3; CASSOU, JEAN: *Picasso et l'Espagne.* KAHNWEILER, D ANIEL.HENR Y : *Picasso et le Cubisme.* JULLIAN, RENÉ, Conservator la Musée de Lyon: *Humanité de*
FAGUS, FÉLICIEN: Prima expoziţie a lui Picasso la Paris, Galeria Vollard, iunie 1901 *(Gazette d'Art, Cahiers d'Art,* 1932, 3—J, p. 96).
FRANCE, ANATOLE: Prefaţă la expoziţia lui Steinlen, noiembrie, decembrie 1903. (Éditions Pelletai), 1903).
GARNIER, FRANÇOIS : *Max Jacob. Correspondance.* (Éditions de Paris, 19 J3>.
GEORGE, WALDEMAR: *Picasso et la crise actuelle de la conscience artistique. (Amour de l'Art,* nr. 7, 1926).
— *La Mort de la nature morte. (Formes,* nr. 14, aprilie 193».
— *Aut Caesar aut nihil. (Formes,* nr. 2j, 1932).
— *Évocation de L'époque héroïque. . .* (Expoziţia de la Galerie de lInstitut, 18 martie — 13 aprilie 19jp.
GEISER, BERNHARD: *Picasso peintre graveur,* 1899-1931. (Berne, **1930).**
— *Pablo Picasso: das graphische Werk.* (Catalogul expoziţiei de la Kunsthaus din Zürich, 19 J4).
GIEURE, MAURICE: *Initiation à l'œuvre de Picasso.* (Éditions des Deux Mondes, Paris, 19p).

GUÉGUEN, PIERRE: *Picasso primitif cérélral. (Cahiers d'Art,* 1932, 3—p p. 108).
HUGNET, GEORGES : *L'Esprit dada dans la peinture. (Cahiers d'Art,*
HUGUES, JEAN: *Picasso et l'art d'aujourd'hui.* (Poésie contempo» raine, Paris).
HUYGHE, RENÉ: Histoire de l'art contemporain. (Alcan, **193p.**
JACOB, MAX: *Souvenirs sur Picasso,* contés par Max Jacob. *(Cahiers d'Art,* 1927, VI, p. 199—202). 4C6 JANIS, HARRIET AND SIDNEY: *Picasso, the recent years,* 1939- 1946. (Doubleday and Co, 1946).
JARDOT, M.: *Picasso.* Musée des Arts décoratifs. (Paris, 19JJ). JUNG, Dr.: *Picasso* étudié par le Dr. Jung. *(Cahiers d'Art,* 19JI,
KAHNWEILER, DANIEL,HENRY: *Juan Gris. Sa vie, son aime, ses écrits.* (Gallimard, 1946).
— *Sculptures de Picasso.* (Paris, 1948).
— *The Kfse of Cubism.* (Wittenborn, Schultz, New York, 1949).
— *Huit entretiens avec Picasso. (Le Point,* XLII, octombrie 19JI).
KUNSTHAUS ZtÎRICH: Pablo Picasso: Opera grafică. (Din mai pînă în iunie 19J4).
LARREA, JUAN: *Pablo Picasso: Guermca.* (New York, 1947). LEVEL, ANDRÉ: *Picasso.* (Paris, 1928).
LUCAS, JOHN: *Picasso as a copyist. (ArtNews,* New York, noiembrie *•9ĵP-*
MAHAUT, HENRI: *Picasso.* (Les Éditions G. Crès et Gie, Paris, 1930).
MAILLARD, ROBERT: *Picasso.* (Voir ELGAR, FRANK). MOURLOT, FERNAND: *Picasso lithographe,* I (1919—1947); II (1947—1949) (Monte Carlo, 1948, 19.ro).
CAPARROS MUNOZ, LUIS: *De cuando Picasso viviâ en La Coru&a.*
OLIVIER, FERNANDE: *Picasso et ses amis.* (Stock, 1933). ORS, EUGENIO D': *Patio Picasso.* (Paris, 1930).
PARMELIN, HÉLÈNE: *Sans quitter des yeux Picasso invisible. (Lettres françaises,* de la 1 la 7 septembrie I9yp. PARROT, LOUIS: *Biaise Cendrars.* (Pierre Seghers, 1948). PERUSSAUX, CHARLES: *L'Œuvre gravé de Picasso. (Lettre françaises,* 16 iunie îŞfp-
PICASSO: *Le Désir attrapé par laqueue.* (Collection Métamorphoses, Gallimard, 194p.
PIGNON, ÉDOUARD: *Chez. Picasso. (Le Point,* XLII, octombrie *ĭ9Sĭ*>.
QUATRE GATS: Primer Salon. *(R.evista,* Editorial Barna, Barcelona, 19^4).
RAMIÉ, SUZANNE ET GEORGES: *Céramiques de Picasso.* **(Genève, 1948).**

RAY, MAN: *Picasso photographe.* **(Cahiers d'Art, 1957, 6—7).**
RAYNAL, MAURICE: *Panorama de l'œuvre de Picasso. (Le Point,* **XLII (Souillac, (Lot), octombrie 19p).**
— *Picasso.* **(Skira, Lausanne, 19JJ).**
RICHARDSON, JOHN: *Au Château des cubistes. (L'Œil,* **Paris,** *if* **aprilie 195p.**
ROGER.MARX, CLAUDE: *A la recherche de Picasso. (La Revue de Paris,* **septembrie 193-4).**
ROUVEYRE, ANDRÉ: *Souvenirs de mon commerce.* **(Paris, Crès,**
ROY, CLAUDE: *Apologie de l'archéologue. (Le Point,* **XLII, octom. brie 19JD.**
— *Guerre et Paix.* **(Éditions Cercle d'Art, Paris, 19p). RUSSOLI, FRANCO:** *Pablo Picasso.* **(Exposition Palazzo Reale, Milan, 19J3).**
SABATHIER, JEAN.MARC: *Le Mystère de Picasso. (Match. 1 7* **martie 19^6).**
SABARTÉS, JAIME: *La Literatura de Picasso. (Cahiers d'Art,* **193p**
— *Picasso. Rctratos y recuerdos.* **(Madrid, 19 J3).**
— *Picasso. Documents iconographiques.* **(Pierre Cailler, Genève, 19^4). SALLES, GEORGES:** *Xéflexions sur l'art nègre. (Cahiers d'Art.* '917, 7—8).
SALMON, ANDRÉ: *La Négresse du Sacré-Cœur,* **ediţia a i.a. (N.R.F., Paris, 1920).**
— *Max Jacob. Poète, peintre, mystique et homme de qualité.* **(René Girard, Paris, 1927).**
— *Souvenirs ininterrompus.* **(Gallimard, 19JP.**
— *Marcoussis.* **(Creuzevault, 19JP.**
SUITE DE 180 DESSINS DE PICASSO, 19«-I9i4- *(Verve,* **nr. 29 —30, Paris, 19J4).**
SUTHERLAND, DONALD: *Gertrude Stein. A biography of her work.* **(New Häven Yale University Press, 19p). SUTTON, DEN YS:** *Picasso. Gemaeide Rosa und blaue Epoche.* **(Saarverlag Saarbrücken. Les Éditions du Chêne, Paris. Einleitung von Denys SUTTON, Paris, 1948).**
STEIN, GERTRUDE: *The Autobiography of Alice B. Toklas.* **(Zephyr Books, voL 12p 1947).**
— *Picasso.* **(B. T. Batsford Ltd., London, 1948).**
TORRE, GUILLERMO DE: *La Aventura y el orden.* **(Editorial Losadà, Buenos Aires, 1948).**
— *Trayectoria de Picasso. (Separata de Alfar,* **nr. 87, Monte« video, 1948).**
TZARA, TRISTAN: *Picasso et la peinture de circonstance,* **c***Le Point,* **octombrie** *içfi.* **XLII).**

— *Picasso et la poésie. (Rivista Commentari,* **Anno IV, Fascicolo 3, iulie, septembrie 19^3).**
UHDE, W. : *Picasso et la tradition française.* **(Paris, 1928)**
VANDERPYL: *Peintresde mon époque.* **(Stock, 1931).**
VERDET, ANDRÉ: *Pailo Picasso au Musée d'Amibes.* **(Éditions Falaize, Paris, 19J1).**
— *Picasso et ses environs. (Les Lettres nouvelles,* **iulie—august** *WJ>-*
VOLLARD, AMBROISE: *Souvenirsd'unmarchandde tatleaux.* **(Albin Michel, 1948).**
ZERVOS, CHRISTIAN: *Entretien avec Mlle B. Weill. (Cahiers d'Art,* **1927, X).**
— *L'Art nigre. (Cahiers d'Art,* **1927, 7—8).**
— *Projets de Picasso pour un monument. (Cahiers d'Art,* **1929, p.** 54 i-]]]).
— *Picasso. (Cahiers d'Art,* **1932, 3—j, p.** *if).*
— *Georges Braque et le développement du cubisme. <Cahiers d'Art,* **1932, l-2, p. 13).**
— *Conversation avec Picasso. (Cahiers d'Art,* **193j, 7—10).**
— *Fait social et Vision cosmique. (Cahiers d'Art,* **1933-, 7—10).**
— *Histoire d'un tableau. (Cahiers d'Art,* **1937, 4—7>-**
— *Tatleaux magiques de Picasso. (Cahiers d'Art,* **1938, 3—10, P-** 7}).
— *Pablo Picasso.* **Vol. I :** *Œuvres de /89J à laoé.* **(Éditions Cahiers d'Art, 1932).**
— **Vol. II a:** *Œuvres de tçoé—içti.* **(Éditions Cahiers d'Art, 1942).**
— **Vol. 11 b:** *Œuvres de 1912—1917.* **(Éditions Cahiers d'Art, 1942).**
— **Vol. III:** *Œuvres de* **1***pty—tptp.* **(Éditions Cahiers d'Art, 1949).**
— **Vol. IV:** *Œuvres de 1920—1922.* **(Éditions Cahiers d'Art,**
— Vol. V: *Œuvres de ici2j—ici2f.* (Editions Cahiers d'Art, 19J2).
— Vol. VI: Supliment la primele volume.
— Vol. VII: *Œuvres de tgi6 à 19)2.* (Éditions Cahiers d'Art isjp.
Datorăm informaţiile cu privire la tinereţea lui Picasso grijii cu care a observat şi notat Jaime Sabartés tot ceea ce îl privea pe prietenul său

.CUPRINSUL

Redactor reaponaabű: ILEANA ŞOLDfiA Tehnoredactor: MIHABLA MIRESCU-BUŢAN *Dat la <*lu 13J>6.1967. B.„ i, tipr 15.11.1967. Afini 1967. Tiraj 20.000+140 «x. tropi,. Hlrli. tipar huli lip. A. ¿63 «|««. Fl. 241600 x920. Coli ui. 26.S9. Coli d> tipar T9.66. Omamia 2701. A. ar. 5672 C. Z. ptittru bibliouciti mari 7. C Z. pntra*

UiloUdlt miti 7.74/76 întreprinderea Poligrafici „Arta

Grafici". Calea Şciban VodJ, 133. Bucureţti, Republica

Socialişti RominiaBiblioteca de artă 11

Biografii. Memorii. Eseuri

Nu lucrez după natură, ci în faţa naturii, împreună cu ea.



picasso despre picasso

Totul este în noi, opera noastră este un fel de jurnal.
Iau ce-mi trebuie de unde să găsesc, exceptând propriile mele opere.

ifâio P/as5>o